teatrul

6

În acest număr:

IUBESC PE AL 7-lea

Comedie în [illegible] de COMAN SOVA

www.cimec.ro

teatrul

Nr. 6 (anul X) iunie 1965

Revistă lunară editată de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă și de Uniunea Scriitorilor din R. P. R.

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA
Str. Constantin Mille nr. 5-7-9 – București
Telefon 14.35.58
Abonamentele se fac prin factorii poștali și oficiile poștale din întreaga țară.
Prețul unui abonament: 21 lei pe trei luni, 42 lei pe șase luni, 84 lei pe un an

COPERTA NOASTRĂ

Moment din spectacolul „Nu sînt Turnul Eiffel" de Ecaterina Oproiu, la Teatrul din Piatra Neamț. Eugenia Dragomirescu (Ea) și Virgil Ogășanu (El).

SUMAR:

Traian Șelmaru
ÎN CLIMATUL DEZBATERII CREATOARE 1

IUBESC PE AL 7-lea
comedie în trei acte
de Coman Șova . 5

ARTA SPECTACOLULUI

Ana Maria Narti
TOT DESPRE MUNCA ACTORULUI . . 34

* * *

V. Mîndra
DRAMA DE IDEI ȘI VARIETATEA EXPRESIEI 45

Mira Iosif
DE CE SCHILLER?
DE CE „INTRIGĂ ȘI IUBIRE"? 48

Andrei Băleanu
CONDIȚIA UMANĂ ÎN DRAMATURGIA OCCIDENTALĂ 54

PRIN TEATRELE DIN ȚARĂ

- IAȘI 60
- TIMIȘOARA 64
- BRĂILA 70
- SATU MARE 74
- BOTOȘANI 80
- ORADEA 84

Semnează:
Dana Crivăț, Emil Riman, Ion Cazaban, C. Paraschivescu, B. T. Ripeanu

* * *

Victor Tulbure
AL. ȘAHIGHIAN 95

G. Carabin
V. RONEA 96

Ilustrația: **Val Munteanu**

Foto: I. Naumescu, Dan Grigorescu

www.cimec.ro

PR 0584

ÎN CLIMATUL DEZBATERII CREATOARE

Multe și însemnate aspecte ale vieții cultural-artistice au fost dezbătute cu prilejul întîlnirii conducătorilor de partid și de stat cu oameni de cultură și artă. E firesc deci ca întîlnirea să fi avut un larg ecou, stîrnind nu numai interesul celor ce am participat nemijlocit la schimbul de păreri de la Consiliul de Stat, ci al tuturor creatorilor. Articolele apărute de atunci în presă, precum și discuțiile din lumea artelor stau mărturie.

Dar dincolo de acest ecou imediat, ideile cuprinse mai ales în cuvîntul primului secretar al P.M.R., tovarășul Nicolae Ceaușescu, rămîn un îndreptar ce cheamă la aplicări creatoare în activitatea practică.

Nu trebuie multă insistență pentru a demonstra actualitatea unor probleme ca : sporirea rolului social al creației literar-artistice, exigență față de calitatea operei de artă, realism și diversitate de stiluri, poziție proprie în aprecierea literaturii și artei universale, creșterea rolului criticii în îndrumarea creației și gustului artistic al maselor, abordarea aspectelor majore ale realității, precum și a unor momente din istoria recentă a patriei noastre, mai buna organizare a manifestărilor artistice în vederea stimulării creației.

Privind viața teatrală, ca să ne referim exclusiv la domeniul nostru de activitate, în lumina acestor probleme, cărora ideile călăuzitoare ale întîlnirii din mai le dau — ca întotdeauna cuvîntul partidului — limpezime și orientare precisă, analizînd concret munca oamenilor de teatru, lărgind sfera dezbaterii între creatori și în rîndurile spectatorilor, vom putea trage învățăminte prețioase pentru dezvoltarea viitoare a succeselor de azi.

* * *

Multă bucurie a produs și în lumea teatrului înalta apreciere pe care partidul, prin cuvîntul primului său secretar, a dat-o „activității desfășurate de oamenii de artă și cultură, aportului pe care ei l-au adus

www.cimec.ro

la obținerea tuturor victoriilor poporului român, la dezvoltarea multilaterală a conștiinței socialiste a omului nou". Bucurie cu atît mai legitimă, cu cît în formularea de mai sus e inclusă recunoașterea eficienței unei activități care constituie însăși rațiunea de a fi a creatorului în țara noastră : slujirea cu abnegație a poporului, participarea conștientă la construirea noii societăți.

Între partid și creatorii de valori artistice s-a statornicit de-a lungul anilor o indestructibilă legătură. Că această legătură e chezășia tuturor succeselor noastre a devenit azi un adevăr axiomatic. Cum s-ar fi putut ajunge la închegarea puternicei mișcări teatrale, ca aceea de care dispune azi țara noastră, fără călăuzirea partidului ? Realizările mișcării noastre teatrale, atît de apreciate de masele largi ale publicului de la noi, au stîrnit nu o dată entuziasmul opiniei publice internaționale. Succeselor din anii trecuți ale primei noastre scene, obținute la Paris, Moscova și Veneția, li se adaugă acum turneul Teatrului de Comedie la Paris, pe care „Le Monde" îl consideră „cea mai bună surpriză a Teatrului Națiunilor".

Expresie a acestei puternice mișcări teatrale, Teatrul de Comedie a purtat pe arena internațională trăsături definitorii atinse în momentul de față de arta noastră scenică : o dezvoltare încă neîntîlnită a marii tradiții naționale de teatru, legătura trainică între creatori de diferite generații, puternicul aflux al tineretului, manifestarea unei capacități inovatoare, pline de originalitate. Sînt trăsături care, mai ales în actuala stagiune, au atins, prin cele mai bune realizări ale ei, trepte noi de maturizare. (Și nu putem despărți marele succes obținut la Cannes de filmul lui Liviu Ciulei, de stadiul mișcării teatrale românești.)

Desfășurarea acestei stagiuni, decada teatrelor dramatice, precum și turneele la București ale cîtorva colective din țară au scos la iveală fapte de artă îmbucurătoare, afirmînd unele direcții programatice serioase și de perspectivă. Alături de Teatrul de Comedie, de sub conducerea lui Radu Beligan, în teatrele „Lucia Sturdza Bulandra" (direcția Liviu Ciulei), „C. I. Nottara" (direcția Horia Lovinescu), Mic (direcția Radu Penciulescu), nu numai că s-au realizat spectacole remarcabile — unele de cert nivel european —, dar pe aceste scene domnește o reală efervescență creatoare pe linia sudării unor echipe actoricești omogene, de înaltă ținută profesională, a lărgirii repertoriului, a unor experimente îndrăznețe, a statornicirii unui climat de cultură teatrală. Și în unele colective din țară, ca de pildă la Cluj, Iași, Timișoara, Craiova, Piatra Neamț, Satu Mare, s-au obținut reușite, pe drept cuvînt aplaudate în cadrul decadei teatrelor dramatice.

Într-un asemenea climat de căutări înnoitoare, e normal să aibă loc vii dezbateri, preconizate și în cadrul întîlnirii cu conducătorii de partid și de stat. Asupra dramaturgiei originale, asupra realismului teatral contemporan, numeroși oameni de teatru, discutînd în spirit critic, fie spectacole izolate, fie diferite aspecte ale fenomenului artistic, își confruntă puncte de vedere adesea interesante. Important pentru îmbogățirea dezbaterii ne apare complexul de probleme abordate în cadrul întîlnirii, în legătură cu rolul educativ al artei, raportul dintre realism și diversitatea de stiluri, însemnătatea punctului de vedere propriu față de literatura și arta universală.

În teatru, aceste probleme au implicații multiple. Ele privesc configurația repertoriului, stadiul actual al dramaturgiei originale și al artei spectacolului, în general. Astfel, de pildă, dorința de a îmbogăți necontenit repertoriul cu lucrări din dramaturgia universală e pe deplin justificată. Numai că, adesea, criteriul de selecționare fie că cedează în fața „modei", fie că se unilateralizează, prin programarea abuzivă și fără suficient discernămînt propriu, a unor anumiți autori, ceea ce face ca o

www.cimec.ro

serie de lucrări de mare valoare, atît din dramaturgia țărilor socialiste, cît și din cea occidentală, să întîrzie a vedea lumina rampei. Fenomenul trebuie să dea de gîndit, cu atît mai mult cu cît unele din lucrările considerate „la modă" sînt de mult demodate în țările respective. De altminteri, e semnificativ faptul că în dramaturgia occidentală, tendința spre realism se accentuează, primul loc în succesele teatrului universal deținîndu-l opere de amplu suflu social. E destul să ne oprim la ultima lucrare a lui Miller, Incident la Vichy, la Vicarul lui Rolf Hochhuth, la Cazul Oppenheimer de H. Kipphardt, ca să nu mai vorbim de dramaturgia lui Max Frisch sau a englezilor Osborne sau Wesker, din care, cu una sau două excepții, nu s-a jucat la noi nimic. Bineînțeles că și față de aceste lucrări e necesară o atitudine critică lucidă, prin prisma concepției noastre despre lume și artă.

În ceea ce privește rolul educativ al artei, nu putem trece cu vederea faptul că, împreună cu cinematograful, teatrul oferă spectacolul cel mai popular și constituie astfel unul din cei mai influenți factori de cultură. De aceea, alcătuirea repertoriilor presupune, pe ansamblul mișcării teatrale – ținînd seama de profilul fiecărui colectiv (în primul rînd, teatrele naționale) –, o concepție de perspectivă, grație căreia operele marilor scriitori realiști, naționali și universali, clasici sau moderni, să fie cunoscute maselor de spectatori. Teatrele care au pus în scenă asemenea opere au obținut și în actuala stagiune un meritat succes de public.

Problema realismului are o pondere deosebită în arta interpretativă. E, de altfel, domeniul în care teatrul nostru a obținut rezultatele cele mai mari. Regizori, scenografi, actori, de diverse stiluri, au creat în ultimii ani spectacole substanțiale, pline de originalitate. Reușitele sînt uneori parțiale, dar principalul e că există o căutare spre maximum de expresivitate scenică. Dezbaterile ce însoțesc activitatea creatoare propriu-zisă reflectă, și pe plan teoretic, preocuparea față de această problemă dificilă, mai cu seamă dacă avem în vedere varietatea extrem de nuanțată a formelor presupuse de caracterul fiecărei lucrări dramatice, de personalitatea creatorului, ca și de faptul că, nu o dată în trecut, realismul a fost interpretat dogmatic, eliminîndu-se din sfera sa o seamă de modalități scenice de mare expresivitate. În acest sens, discuția deschisă în paginile revistei noastre de Liviu Ciulei, cu articolul „Pasionantul drum spre realism" [1], discuție în curs de desfășurare, se dovedește instructivă.

Un rol creator îl joacă, mai ales în ultimele stagiuni, spectacolele cu caracter experimental. Și pe acest teren s-au obținut realizări. Dar mai ales în cadrul unor asemenea spectacole, pe lîngă mijloace de expresie noi, de natură să transmită, cu forță artistică sporită, conținutul de idei al textelor, apar elemente formale, pseudoinovații, sau, ca urmare a unei hipertrofii a „viziunii regizorale" subiective, violentări și deformări inadmisibile ale textului și stilului autorilor respectivi. Mai ales aci, rolul dezbaterii critice principiale, în lumina esteticii marxist-leniniste, este indispensabil. După cum indispensabil pentru cultura spectatorului este echilibrul între spectacolul de bună tradiție realistă și spectacolul experimental. Între tradiție și inovație există o relație dialectică, un proces de influențare reciprocă. De aceea, orice absolutizare poate fi dăunătoare dezvoltării artei scenice.

În expunerea tovarășului Nicolae Ceaușescu, un loc însemnat l-a ocupat problema realismului în creația literară. „Sîntem pentru o artă realistă – a spus primul secretar al partidului – expresie a societății noastre socialiste, pentru o artă care, prin optimismul și robustețea ei, să reprezinte timpurile noastre și în care să vibreze viața și aspirațiile poporului român." Subliniind că activitatea dezvoltării de creație cere forme de exprimare multilaterală, d-sa a adăugat : „Fără îndoială, nu se poate impune nimănui un anumit fel de a scrie, de a picta, de a compune, dar ceea ce se poate cere oamenilor de artă este de a exprima întotdeauna realitatea, adevărul despre viață, de a sluji poporul din care fac parte."

---

[1] „Teatrul", nr. 1/1965.

www.cimec.ro

În teatru, creația autorilor noștri dramatici contemporani are o importanță primordială. Dramaturgia națională este aceea care dă mișcării teatrale originalitate și joacă, în primul rînd, rolul de formare a conștiințelor în spiritul socialismului. Ea e menită totodată să îmbogățească patrimoniul artistic lăsat de înaintași, să vorbească generațiilor viitoare despre timpul nostru, să afirme, și pe această cale, în lume, realitatea României socialiste, să susțină convingător, prin opere artistice de valoare, în dezbaterea universală despre condiția umană și perspectivele ei, nobila concepție a umanismului socialist.

Sub îndrumarea partidului, ca și în celelalte sectoare ale creației literare, au apărut în anii puterii populare numeroase lucrări dramatice. Dramaturgilor maturi li s-au adăugat noi forțe creatoare, ale căror piese se reprezintă cu succes pe scenele teatrelor din țară și din străinătate. Nu vom face greșeala, ce se strecoară uneori în discuții, de a minimaliza aceste succese. Dar e evident că, pe lîngă piese cu o problematică semnificativă, cu un bogat conținut de idei, se scriu încă destule construite pe o tematică minoră și sortite unui succes facil. Discuțiile purtate în presă în jurul dramaturgiei arată că cei mai buni dintre autorii noștri privesc cu spirit critic munca lor și sînt hotărîți să facă toate eforturile pentru a ridica nivelul creației dramatice la exigențele actuale.

Îndemnînd pe scriitori să-și consacre talentul unor opere care să exprime mai profund și multilateral realitățile, opere de o și mai înaltă valoare artistică, cu un adînc conținut social, primul secretar al partidului le-a recomandat să-și îndrepte atenția spre o mai bună cunoaștere a vieții oamenilor muncii, a activității care pulsează în întreprinderile, în orașele și satele noastre socialiste, ca și spre multe evenimente din istoria recentă a patriei, cum ar fi istoricul act de la 23 August, lupta pentru cucerirea puterii politice de către clasa muncitoare, anii construcției socialiste, creșterea impetuoasă a industriei, înfăptuirea revoluției la sate, evenimente care nu au fost încă redate în toată amploarea și măreția lor.

Criticii dramatice, ca și celei literare, partidul îi încredințează sarcina de onoare ca, prin dezbateri principiale, libere, să îndrumeze creația literar-artistică, să sprijine și să promoveze acele tendințe și acele opere care exprimă realitățile și ideile înaintate ale societății noastre. Ne însușim întru totul recomandarea făcută revistelor de specialitate, de a spori principialitatea și combativitatea marxist-leninistă în tratarea problemelor creației literare și de artă – eliminînd orice manifestare de exclusivism și rigiditate, de impunere a unui anumit stil –, de a înmulți dezbaterile între creatori, de a face loc, în coloanele lor, părerilor cititorilor și spectatorilor.

În lumina acestei recomandări, revistei noastre îi revin obligații sporite. Problemele multiple și complexe, firești pentru stadiul atins de dezvoltarea artei teatrale, se cer abordate pe larg și dezbătute teoretic cu profunzimea corespunzătoare. Exigența critică față de manifestările teatrale trebuie crescută, pentru a se delimita cu mai multă fermitate valoarea de mediocritate și a se promova astfel numai cuceririle reale ale mișcării teatrale de la noi. Este necesar, de asemenea, un susținut efort de specializare în arta spectacolului, spre a putea da analizelor critice un cît mai ridicat nivel profesional. Revistei i se impune o mai mare prezență față de curentele ce se înfruntă în teatrul internațional, și afirmarea unui punct de vedere propriu față de acestea.

Întîmpinînd cel de-al IV-lea Congres al Partidului cu bucuria înaltei aprecieri date de Comitetul Central al P.M.R., dar și cu conștiința vie a importanței problemelor ce-i stau în față, mișcarea teatrală se îndreaptă cu pași siguri spre noi realizări, închinate marii opere de desăvîrșire a socialismului în patria noastră.

Traian Șelmaru

www.cimec.ro

IUBESC PE AL 7-LEA

COMEDIE ÎN TREI ACTE DE *COMAN ȘOVA*

www.cimec.ro

PERSONAJELE

ION	
ILEANA	soţia lui
TUCIU, MIRON, LICĂ	prietenii lui Ion
DONA LIU, CORA, DUMITRIŢA	prietenele Ilenei
NUNUŢA, MILUŢĂ	muncitori pe şantier
MIŞU	lucrător în comerţ
NELLU, GAZ, CRAMPON, SFIOSUL, ARMATORUL	nişte Petreşti

Acţiunea se petrece în zilele noastre.

ACTUL I

TABLOUL 1

Un cîmp pe malul unei ape. În zorii zilei. Intră Miron, Lică şi Tuciu, cu aparatele de măsurat terenul, în spate. Se aşază pe iarbă, îşi aprind ţigări... tac.

MIRON *(strigă)*: He-he-he-heiii! He! he-heee!! Nici ţipenie, deşert, hău.

TUCIU: Ce te-a apucat, Miroane?

MIRON: Credeam că mi-a pierit glasul, dar văd că nu. Oare, la începutul începutului tot aşa a fost?

TUCIU: Eu ştiu?!... Tu vrei să fii savant, tu trebuie să ştii, nu-i treaba mea.

MIRON: Tot aşa — în afară de stele, Tuciule.

TUCIU: Aha! Era beznă... stelele erau în noroi. Ce să-i faci, aşa-i începutul. Dar dacă ai răbdare, răsar şi stelele.

LICĂ: Hai să mîncăm!

MIRON: Poftim! Noi vorbim de geneză, şi bucata asta zurlie de pămînt nu se gîndeşte decît la mîncare.

LICĂ: Dacă mă plictisesc...

TUCIU: Cîntă!

LICĂ: Da' ce, îs ţigan?

TUCIU: Plimbă-te, fumează, gîndeşte-te la femei...

LICĂ: Nu se satură omul numai cu gînditul. Măi băieţi, trebuie să mă-nsor, că prea mă plictisesc duminica.

TUCIU: Gata! Mergem în peţit.

LICĂ: Unde?

TUCIU: Unde? La telefonistă...

LICĂ: Alta n-ai? Că eu unul nu mai merg la coada ceea de mătură cu fustă, nici să mă tai.

MIRON: Atunci rabdă!

LICĂ: Tu taci, că nu te pricepi!

TUCIU: Pe tine, Lică, ştii că nu te ia nimeni în seamă, că prea te vînturi prin lume.

MIRON: Nu eşti stabil.

LICĂ: Şade hîrbu-n cale şi rîde de oale. Dar voi unde-aţi stat mai mult de jumătate de an? Ia spuneţi!

TUCIU: Păi, tu nu ştii că dacă stăm, ne stă norocul? Meseria noastră-i pe drumuri. Voiajorii de teapa noastră n-au altă plăcere mai mare decît ce lasă în urma lor. Este, Miroane?

MIRON: Este, maistre!

TUCIU: Am dat noi gata o moară ternică şi un laminor?

LICĂ: Dar văd că inginerul nu mai vine. Ne-a sculat şi astăzi cu noaptea-n

www.cimec.ro

cap, şi el stă ! Frumos ! De două zile nu se prezintă — frumos !... Hai să mîncăm ! *(Desface o legătură.)*

MIRON : Ridică stadia, ridică sărăcia aia pe care o ai în mînă *(tare)*, scîndura aceea gradată.

LICĂ : De ce s-o ridic ?

MIRON : Începem măsurătorile !

LICĂ : Ce, tu ştii să citeşti busolele ?

MIRON : Ridică şipca, n-auzi ?

LICĂ : Poţi tu să potriveşti bulele din şuruburi, că ceva, ceva glagore tot îţi trebuie în cap ca să faci ridicări în plan, şi pune mai întîi firul cu plumb şi mai lasă-mă în pace, că n-ăi fi tu inginerul... Hai, Tuciule, să ne adăpostim după tufele de colo şi să mîncăm !

MIRON *(energic)* : N-auzi ? Sus prăjina !

LICĂ : Degeaba, că trebuie să citeşti prin lunete şi nu vezi ! Aşteaptă să se sfarme întunericul. Nu înţelegi că nu vezi ?

MIRON : Las' că mă descurc eu. Facem staţii mai mici şi văd. *(Se uită prin lunetă. Pauză.)* Vine o momîie !

LICĂ : Inginerul !

MIRON *(scurtă pauză)* : Nu-i el — el e mai prizărit. *(Reglează aparatul.)* S-a oprit, îşi aprinde o ţigară, acum îl văd bine. Nu-i inginerul.

LICĂ : Poate ne caută pe noi...

MIRON : Nu cred, se uită-n pămînt, dom'le, omul ăsta vorbeşte singur.

LICĂ : Se duce spre apă ?

MIRON : Nu, desenează nişte semne prin aer. Vine încoace.

LICĂ : Aoleu ! Hai mai deoparte, să ne ferim din calea lui, să vedem ce vrea să facă nebunul. Dacă intraţi în vorbă cu el, luaţi-l cu binişorul, să ne mai distrăm puţin. *(Lică ia aparatul în spate şi iese, după el Miron, apoi Tuciu. Scurtă pauză. Intră Ion.)*

ION *(priveşte în jur, liniştit)* : Aici ! *(Pauză lungă.)* Un cîmp imens... pe care s-a construit un vis. Un cîmp gol. *(Se aşază pe iarbă.)* Stau pe iarba umedă şi privesc, şi tot privesc cîmpul ăsta pustiu, şi să mă ia naiba dacă mă înţeleg. Ce-i cu mine ? Dacă m-ar vedea cineva acum, aici, ar zice că sînt şui... Ce caut ? Ceartă cu Ileana ? Ce caut ? Nu mi-a spus nimeni mie, personal : „Ion Petrescu, e nevoie de tine." Nu ! Atunci ? *(Pauză.)* Să zic că simt eu asta... Bine ! Dar ce-o să-i spun Ilenei, s-o fac să înţeleagă odată ? De fapt, ea simte ca şi mine — altfel n-am fi împreună —, principalul este să am răbdare, nu ? Să n-o sîcîi. Sau... să fiu nerăbdător, că altfel nu se poate trăi, dar să nu arăt. De exemplu, dacă i-aş spune aşa : „Ileana, să lăsăm la o parte vorbele mari şi să facem o socoteală — da, da, să facem o socoteală" —, pentru că şi pe ea trebuie s-o cheme ceva aici, ceva irezistibil. De pildă — stai ! *(Emoţionat.)* Am găsit. S-o iau aşa : „Ileana ! *(Ion vorbeşte ca şi cum ar avea interlocutorul alături.)* Poate vrei să te plimbi pe alei de plopi piramidali..." „Vreau !" „Ne putem plimba ! *(Ion se plimbă pe o cărare de lumină.)* Ia te uită ce bine-i, ce asfalt sunător, ce răcoare, ce plopi. Sau poate vrei confort ?" „Vreau". „Apoi, dragă doamnă, confort ca aici nu ştiu unde ai putea găsi. Poftim în casă ! Pelişor ! Apasă pe butoane, Ileana, şi totul vine, totul cade, totul se ridică. Vezi ? Vrei restaurante ? Ia uite-le cum stau înşirate ca perlele ! Vrei şi muzică ? Auzi ! *(Muzică.)* Răsună oraşul de muzici, de alămuri, de jazzuri pentru noi, pentru că noi le-am făcut pe toate. Intrăm ?" „Intrăm !" „Luăm bere de care voiai tu, şi fripturi, c-am flămînzit de cînd visez, şi-s însetat... Ospătar !!"

LICĂ : Vine, vine !!! *(Intră cu o batistă pe braţ. Intră în scenă şi Tuciu şi Miron ; Ion rămîne surprins.)*

TUCIU *(către Lică)* : Adă şi pentru noi o ladă de bere. Să ne înveselim puţin în pustietatea asta... Vrem să ciocnim cu tovarăşul, că e băiat de viaţă.

LICĂ *(strigă)* : Picolo ! O ladă de bere.

MIRON : Muzica ! *(Lică se execută, cîntă imitînd trombonul. Miron cîntă la ţambal. Tuciu priveşte. La îndemnul celor doi, mimează şi el, scoţînd sunete groase la „contrabas". Cîteva clipe, muzică.)*

MIRON *(către Ion)* : Vă rog să întrebaţi pe „doamna", cu care staţi la masă, dacă îi place ţambalul ; dacă nu-i place „dumneaei", trec la vioară.

ION *(rîde, se prinde în joc)* : Treci la vioară.

LICĂ : Trombonul îi place coniţei ?

ION : Ăsta nu-mi place mie.

TUCIU *(către Lică)* : Alo, să tacă trombonul ! Ia fierăstrăul ! *(Lică se execută.)* Acordează-l întîi după contrabas. Pentru ce bem ?

ION : Pentru minte.

LICĂ *(către Tuciu)* : Ţi-a zis-o, Tuciule.

TUCIU : Nu, că asta e pentru tine.

MIRON : E frumos pe aici. Plopi, restaurante... alei, blocuri, într-un cuvînt — metropolă.

ION *(scurtă pauză)* : Pustiu.

TUCIU : Totuşi...

LICĂ : Taci, nu-l contrazice. Ştie el ce spune. Dacă nu vrea să fie metropolă, nu-i ! Ce vrea, aia-i.

TUCIU *(către Ion)* : Ce e ?

www.cimec.ro

ION : Pustiu.
LICĂ : Este. Dacă este, este.
ION : Mda ! *(Își scoate pachetul de țigări.)* Fumați?
LICĂ : Ca tot omul.

(Toți iau țigări, le aprind. Miron și Lică rîd pe sub mustață.)

ION *(foarte serios)* : Ba nu-i pustiu. *(Cei trei se uită unul la altul.)*
LICĂ *(imediat)* : Nu-i !
ION : Uite colo, vedeți o poartă mare ? *(Mai tare.)* Se vede ?
MIRON : ...din fier forjat.
ION : Exact ! Și alei de plopi.
MIRON : Și ronduri de flori...
ION : Ronduri ?
LICĂ : Taci, nu te contrazice cu tovarășu'... Plopi. Unde vezi tu ronduri ? Plopi — ia uite-i cum stau înalți cît o turlă de biserică !
ION *(scurtă pauză)* : Are dreptate — sînt și ronduri de flori, și tufe de tue pe margini — uitați-vă ! Petunii, nu-mă-uita...
LICĂ : Da, da, da ! Micșunele.
ION : Lalele.
TUCIU *(gest)* : Păpădie...
ION *(către Lică)* : Cine-i păpădie ? Dumneata ?
LICĂ : Ei, eu ! *(Se recomandă.)* Cremene...
ION *(se recomandă)* : Îmi pare bine, Ion Petrescu.
TUCIU *(se recomandă)* : Gura-leului.
ION *(către Miron)* : În sfîrșit, și păpădia.
MIRON : Miron.
ION : Lucrați aici, da ? *(Îl privește pe Miron.)*
MIRON : Da. Măsurăm !
ION : Și cînd croiți ?
MIRON : După ce măsurăm bine.
TUCIU : Dar mata cu ce treburi pe la noi ?
ION : Deocamdată, numai cu gîndurile.
TUCIU : Numai cu gîndurile nu se face treabă, trebuie să pui și umărul. Sau te-a pus cineva să ne inspectezi ?

(Pauză).

ION *(inspector)* : Ce aparat e acela ?
MIRON : Tachimetru.
LICĂ : Astea sînt stadii.
ION : Aha ! Cine v-a trimis pe dumneavoastră aici ?
LICĂ : Inginerul Dobre, să trăiți !
ION : Și tovarășul inginer, unde-i ?
LICĂ : Păi, asta ne întrebam și noi pînă acum, că nu-i. Se odihnește omul, tovarășe inspector, da' vine.
ION : Înainte de a veni aici, unde ați lucrat ?
LICĂ : La Roznov, la microhidro. Vă părem cunoscuți ?
ION : Și aici ați venit, așa, de capul vostru ? Vreau să spun, v-a trimis cineva... v-a chemat cineva aici.
LICĂ : Nu, noi cam umblăm... Adică, sîntem constructori.
ION : Va să zică, nu ți-a spus nimeni dumitale personal, tovarășul... ă, ă...
LICĂ : ... Lică Cremene.
ION : ... „Lică Cremene, du-te !"
LICĂ : Nu ! De ce să zic, dar s-a spus : „Vom construi" și dacă s-a spus „VOM", în concluzie și ca atare, noi am socotit să intrăm și noi în acest „VOM", adică eu, Miron Voicu, Tuciu Gărban, dracu, lacu, toți — așa că asta-i. Aveți cumva alți oameni mai calificați ? Că noi, ăștia trei, nu ne despărțim. Tuciu are patru meserii, așa că poate face orice. El îi... !
TUCIU : Și dumneata, dacă nu te superi, ce meserie ai, în afară de inspector, ca să putem vorbi mai pe înțeles.
ION : Mă pricep și eu la mai multe...
LICĂ : Valabil. Dacă ai veni în echipa noastră, ai cîștiga mai mult decît ca inspector și poate nu te-ar mai scoate gîndurile din casă cu noaptea în cap.
ION : Aș veni, dar e o problemă...
LICĂ : ... Am auzit noi ceva cînd vorbeai singur, dar în chestia asta nu ne amestecăm. Faci cum te taie capul.
ION : Nu, nu asta-i buba... *(Scurtă pauză.)* Eu, mă băieți, mi-am pus în gînd să fac ceva în viață. Cred că și voi...
TUCIU : D-apoi !
ION : Eu unul însă nu sînt pe calea cea bună. Serviciul pe care-l am nu-i de mine, nu mă prinde. L-am acceptat pentru un an de zile, ca să-și termine nevastă-mea școala... și-au trecut trei.
LICĂ : A terminat-o, barem ?
ION : Nu. *(Cu oarecare ciudă.)* Am dat de bine, asta e : două salarii, cald, frumos... Pe unde mă duc să fac inventar, sînt imediat servit cu un păhăruț bun, o fripturică — lucrez în alimentație. La început, refuzi, apoi mai închizi ochii, apoi ține-mă, Doamne... Și vremea trece, ne îngrășăm, ne mișcăm mai puțin... asta pe mine mă sufocă. Acum trei ani, eu cu soția mea eram doi

www.cimec.ro

tineri cu orizonturi, cum s-ar zice. Acum sîntem doi tineri cu ţelurile atîrnate în cui şi cu împlinirile oprite în confort. E bine, nu ?

TUCIU : Deh !....

MIRON : Deh !... pe naiba.

ION : ... Şi colac peste pupăză : cumnatu-meu care pleacă în armată — a amînat-o el doi ani, dar nu se mai poate, ghinionul meu — îmi dă postul lui de merceolog, asta înseamnă o avansare. Şeful a aprobat, că-s băiat bun, aşa că totu-i pecetluit. Frumos, nu ? Cînd te zbaţi pentru ceva, nu obţii aşa repede, şi cînd nu... Dar nu asta-i buba. *(Observă ceva. Se apropie o „primejdie").* Am dispărut, vine cumnatu-meu, Mişu ; dacă puteţi, scăpaţi-mă de individ, că nu mai am nervi şi pentru el. E un băiat care n-a tocit nici două lame pe barba lui şi vrea să-mi dea sfaturi.

LICĂ : Lasă-l pe mîna noastră, facem chermesă cu el. *(Ion iese, Lică către Miron.)* Facem, Miroane ?

MIRON : Dacă vrei tu...

LICĂ *(trece imediat la tachimetru şi-l urmăreşte cu luneta)* : Tabacherea vine în pas de marş... Iacătă-l !

MIŞU *(intrînd)* : N-aţi văzut vreun om trecînd pe aici ? Bună dimineaţa !

LICĂ : De cînd am picat, nu...

MIRON : Ba cînd veneam încoace, trecea unul pe aleea de plopi, un bărbat cu un sac de sport, şapcă, o haină pe umăr şi c-o femeie, vorbeau...

MIŞU *(interesat)* : ... Pe care alee ?

MIRON : Aleea de plopi din faţă.

MIŞU *(se uită ; pauză, se freacă la ochi)* : Nu văd nici un plop pe aici.

LICĂ *(tare)* : În faţă ! *(Ca la armată.)* Reper, salcia de pe malul apei, două degete la dreapta.

MIRON : ... „Hai să intrăm la bufet să bem bere de care-mi place mie", zicea ea.

LICĂ : ... Chiar cînd treceau pe lîngă noi, zicea.

MIRON : ... „şi să mîncăm fripturi, c-am flămînzit de cînd visez şi-s însetat", zicea el.

MIŞU : După cuvinte îl recunosc. Cine era femeia ?

LICĂ : Nevastă-sa.

MIŞU : Nu se poate. *(Către Miron.)* Unde-i bufetul, fiţi buni ?

MIRON : Ai trecut pe lîngă el.

MIŞU : Eu ?!

MIRON : Da, imediat după ce-ai intrat pe poarta principală de fier forjat.

MIŞU : Eu n-am intrat pe nici o poartă ! Ce poartă ?

LICĂ *(ridicînd tonul)* : Ai sărit gardul ???

MIŞU : Dar unde-am intrat eu, domnule ??

MIRON : În combinat. Ai mers pe aleea de... Tuciule, cum se cheamă pomii răsfiraţi din faţa halelor principale, pe unde venea dînsul ?

TUCIU *(scoate din port-tachimetru o hîrtie-schiţă, pe care o consultă)* : Acer negundo.

MIRON : Ai mers pe aleea de acer negundo.

MIŞU : Eu ?!

LICĂ : Da, că noi te-am urmărit cu aparatele. Ce crezi matale, că noi dormim?

MIRON : Şi ai trecut pe lîngă marele furnal.

MIŞU : Nu cred...

LICĂ *(imediat)* : Nu crezi ? Adică, vrei să zici că noi umblăm cu minciuni. *(Şi mai răstit.)* Nu ? *(Către Tuciu.)* Şefule, dă-mi voie să-l sancţionez ! Unde ţi-s aripile, mă ?

MIŞU *(derutat)* : Eu caut pe cumnatu-meu, pe Ion.

TUCIU : Pe Ion Petrescu ?

MIŞU : De unde-l cunoşti ?

LICĂ : E şeful nostru.

MIŞU : Petrescu al meu e altul. De doi ani de zile n-a ieşit din raion.

TUCIU : Cum aşa ?

MIRON : L-aţi sechestrat ?

MIŞU : E periculos... Vrea să plece. Cică vrea să ajungă mare.

TUCIU : Ce ?

MIŞU : Personalitate... om de ştiinţă, academician şi ce mai vine... ce ştiu eu !

LICĂ *(foarte serios)* : Patriarh. *(Se aude rîsul lui Ion Petrescu, cei trei încearcă să-l mascheze imitînd rîsul lui Ion.)*

MIŞU *(cercetînd)* : ... Dar dumneavoastră parcă eraţi patru, aşa am văzut eu de departe, sau mi s-a părut ?

LICĂ : Unul, doi, trei *(îl numără şi pe Mişu)*, patru ! Nu ţi s-a părut. Patru sîntem, să trăiţi ! *(Ia poziţie de drepţi, se aude mai tare rîsul lui Ion.)*

MIŞU *(accentuat)* : Al patrulea-i acolo, în boschete, rîde. Degeaba te ascunzi, Ioane, că de mine nu scapi, ascultă ce-ţi spun, că nu-ţi vreau răul. *(Către ceilalţi.)* Îi ofer, dom'le, postul meu de

www.cimec.ro

merceolog... că plec în armată — și el refuză !!

ION : Uite ce, Mișule, ce mai tura-vura, nu dau aspirațiile mele pe brînză... *(Rîsete).*

MIȘU *(jignit, indignat)* : Dați-i, fraților, țărușii să-i bată el, trasează tu fundația și-nalță tu agregatul, zmeule, hai, ce mai stai ? Hai, pune mîna pe țăruș ! Numai tu ei fi ăla, visătorul, ă ? Zmeul zmeilor, ă ? Eu dacă am făcut comerțul, trebuie să-mi pun cenușă în cap, ă ? *(Către ceilalți.)* Rîdeți de mine, că eu n-am aripi, ă ? N-aveți voi aripile mele, mă !

LICĂ *(alungîndu-l ca pe o pasăre)* : Fugi de-aici !!... scrumbie înaripată !

MIȘU *(vehement)* : Ce vă credeți atîta, fraților ? Eți fi fiind numai voi ăia care construiți, ă ? Păi, fără brînză ați construi voi, mă ?? Ce, voi mîncați jăratic ?? Știți voi ce înseamnă să faci o aprovizionare ca lumea ? Să ai grijă de o mie de cîrciumari, să nu degradeze vinul, să păstreze gramajul la fripturi și la țuică ? Să dai în gît șurubăriile, să faci hîrtiile să fie clare și cifrele precise, localurile din raion să strălucească de curățenie și belșug, ospătarii, alcoolul și mîncarea să fie la nivel de Athénée Palace ?!? *(Nervos.)* Dacă n-ai înțeles toate astea, Ioane, bine faci că pleci. *(Către Ion.)* Dă-mi borderourile. *(Ion se caută prin toate buzunarele.)* O să facă Scarlat inventarul în locul tău. O să-i comunic că tu ai probleme sufletești de rezolvat și-o să ia el postul...

ION *(privindu-l)* : Ce borderouri îmi ceri tu ?

MIRON : Hîrtiile cu inventarul, că la tine au rămas !

ION *(nedumerit, se caută din nou prin buzunare ; nu le găsește, ridică din umeri).*

LICĂ : Caută-n sac.

ION *(caută, scoate totul afară)* : Nu-s ! A ! Uite-le ! Aoleu, s-au șifonat, iartă-mă ! *(Mișu ia hîrtiile, furios, și le îndreaptă cu grijă. Iese cercetînd hîrtiile).*

ION : Mișule ! Stai...

MIȘU *(reintră, citind pe borderou)* : Ce-ai trecut aici, lac ?!?

ION : Da.

MIȘU : De unde pînă unde lac la T.A.P.L. ? De cînd ține T.A.P.L.-ul lac ? S-a reprofilat ?

ION : „Unitatea 30" vrea să-și vopsească țevăria.

MIȘU : Știu, știu.

ION : Dar intră-n inventar, nu ?

MIȘU : Intră, pe dracu ! Asta-i treaba lor. Spală-se cu lacul lor pe cap. Taie și scrie că ai modificat. Iscălește ! *(Ion se execută, Mișu îi ia hîrtia din mînă, întoarce spatele și pleacă spre ieșire.)* Și, dacă vrei, poți să-ți dai demisia. Ți-o duc eu.

ION : Am trimis-o prin poștă.

MIȘU : Am plecat.

ION *(îi iese înainte)* : Ajungi înaintea mea acasă. Nu-i spune Ilenei trăsnaia asta. Vreau să vorbesc eu cu ea.

MIȘU : Mă știi pe mine limbut ? M-am amestecat eu vreodată în treburile voastre ? Ea nici nu știe că sînt pe teren. Ce-am vrut să fac, am vrut să fac din prietenie pentru tine... Dar dacă nu m-ai înțeles... Nu-i nimic, eu nu te-am văzut... *(Dă să plece.)*

ION : Mișule !!... Tocmai începusem să le spun și lor... *(Către ceilalți.)* Acum două zile am primit repartizarea pentru o casă, un apartament. *(Către Mișu.)* Știi, nu ?

MIȘU : Da... și ?

ION *(către toți)* : Cum să vă spun ? Asta înseamnă altă viață. Mă tem însă... tare mă tem să nu mă rețină casa, slujba, care nu e rea, și nevasta, care — pînă acum n-ar fi fost o problemă — ar fi mers bucuroasă, dar de cînd a primit repartizarea, parcă-i alta... Dacă mai aude și de avansare, s-a ales praful... Așa că... Mișule ! Trebuie.

MIȘU : Să te ia dracu ! Să-mi scrii... și să ne vedem cu bine. *(Se îmbrățișează, iese.)*

ȚUCIU *(privind după Mișu)* : Isteț ! Iartă-mă că ți-o spun, dar aș vrea să chibzuiești bine, să nu faci vreo greșeală, te văd cam avîntat. La mine știi cum s-a rezolvat problema asta ? M-a lăsat nevasta. Și să știi că numai bine nu mi-a venit. Noroc că i-am găsit pe ei, care-s băieți de pus la rană.

LICĂ : Toți sîntem holtei. Umblăm pe unde vrei și pe unde nu vrei.

ION *(către Țuciu)* : Eu n-aș vrea să se întîmple așa. Eu, măi băieți, vreau s-o conving să meargă nu numai de dragul meu, ci pentru că și ea și-ar putea găsi locul visat. Dar buba e apartamentul ăsta frumos. Pică prost al dracului.

www.cimec.ro

TUCIU : Trebuie să găsim noi ceva... o idee... Măi Ioane, pardon că-ţi spun „măi". Vreau să-ţi dau un sfat, se poate ?

ION : Dă-mi !

TUCIU : S-o iau mai pe departe. Noi ăştia trei ne vînturăm prin ţară cam de multişor, batem ţăruşi, trasăm fundaţii, zidim, lucrăm pe macara... ce e nevoie, aşa că am avut de-a face cu mulţi oameni, fiecare în felul lui ; şi ca tine am întîlnit destui, care lasă totul ca să-şi caute de suflet, adică să fie el mulţumit cu el. Dar, ştii ce-mi place la tine ? — că nu vrei să pierzi nimic din cele cîştigate.

LICĂ : Pierde apartamentul.

TUCIU : Eu mă refer la dragoste, apartament îi dăm şi noi... Uite, frate, aici, schiţa viitorului combinat : poartă de fier forjat, aleile de acer negundo, rondurile de flori, halele, furnalele, bufetul, iarba, buruienile... tot. Arată-i-o femeii, dar pune lîngă ea şi inima — ca să înţeleagă ceva şi dumneaei.

MIRON : Arată-i şi microraioanele, cvartalele ca la Buenos-Aires.

TUCIU : Lăsaţi omul în pace, nu-l ispitiţi. *(Scurtă pauză.)* Aici se şi cîştigă bine.

LICĂ : Ce mai la deal, la vale, ne eşti prieten, mergem noi pînă la tine acasă, nu azi, nici mîine — poimîine sîntem liberi... Mergem, şefule ?

TUCIU : Dacă ne invită.

LICĂ : Ne inviţi ?

ION : Vă invit cu plăcere, cu multă plăcere.

LICĂ : Aoleu, vine inginerul ! *(Se aud rîsete, fluierături, frînturi de cîntece care se apropie ; Tuciu priveşte ceasul.)*

MIRON *(către Ion)* : Să vorbim cu inginerul. Ce meserie are nevasta ?

ION : Arhitect. Tehnician arhitect.

MIRON : Păi, dacă-i aşa, o luăm pe sus.

ION : Da, dar nu şi-a terminat şcoala, s-a retras.

MIRON : O termină aici.

TUCIU : Dar mata ce meserie ai, că nu ne-ai spus...

ION : Montor.

LICĂ *(explozie)* : Omul nostru...

MIRON : Scrie-mi adresa, sîmbătă sîntem la tine.

LICĂ : Motorizaţi.

ION *(după ce a scris adresa)* : Noroc, fraţilor !

MIRON : Stai să vorbeşti cu inginerul. *(Ritmic.)* Lică, adă trepiedul şi fixează tachimetrul. Tuciule, pune mîna pe stadie. Ia şi tu o stadie, Ioane.

LICĂ *(strigă)* : 'Neaţa, tovarăş' inginer !

O VOCE : Să trăiţi !

TUCIU : Trăiţi !

VOCEA : Dar cine-i cu voi ?

LICĂ : Ion, tovarăşe inginer. *(Ridică stadia).*

TUCIU : Ion Petrescu.

MIRON : Un visător...

ION *(scuipă în palmă şi ridică stadia)* : Să fie cu noroc !

Cortina

TABLOUL 2

O cameră incomplet mobilată, într-un apartament nou. Ileana şi Cora aranjează puţinele mobile aduse.

ILEANA : Bine că întîrzie Ion, vreau să-i fac o surpriză ; cînd va intra pe uşă, să găsească totul aranjat. Parcă văd ce figură o să facă.

CORA *(ezitînd)* : ... Tu chiar nu ştii nimic ?

ILEANA : Ce să ştiu ?

CORA : Dragă, cum să-ţi spun, Ion n-a plecat în control. Tot T.A.P.L.-ul vorbeşte.

ILEANA : Cum n-a plecat, cînd eu l-am condus la gară ?

CORA : Eu ştiu atîta, că nu s-a prezentat la nici o unitate. A rugat pe Scarlat să facă singur controlul şi-a dispărut.

ILEANA : Cum a dispărut ?

CORA : Adică, n-a dispărut. A spus că are nişte treburi sufleteşti de rezolvat şi a rămas în tren. Aşa am auzit, aşa îţi spun...

ILEANA : Ce treburi sufleteşti să rezolve? Unde a plecat ? *(Deodată, speriată.)* S-o fi întîmplat ceva cu el şi voi nu vreţi să-mi spuneţi.

CORA : Ce să se întîmple ? Nu, nu s-a întîmplat nimic, absolut... numai că... şi-a dat demisia. A trimis-o prin poştă.

ILEANA *(după un moment de ezitare)* : Demisia ?... *(Încercînd o explicaţie.)* Asta-i o copilărie de-a lui, îl ştii şi tu cum este ; bunăoară, cînd l-am condus la gară, acum o săptămînă, trenul pleca şi lui îi ardea de glume, că nu se

www.cimec.ro

urcă în tren pînă nu-i descriu... *(Deodată.)* Tu vorbeşti serios, chiar şi-a dat demisia ?

CORA : ... Da. *(Pe alt ton.)* Ce-a vrut să-i descrii ?

ILEANA : Poftim ? A !... Să-i descriu cum o să aranjăm casa... A trebuit să-i spun, în cîteva cuvinte, că am ales mobilă Repoja, combinată cu Bîlea, bibliotecă în zigzag, două fotolii, o lustră... Între timp, trenul luase viteză, el însă, foarte calm, m-a sărutat, a zis „e-n regulă", apoi a ţişnit şi... Ce-a scris în demisie ?

CORA : Nu ştiu.

ILEANA : ...Voi aveţi dreptate, avea ceva pe suflet, acum îmi dau seama din felul cum îşi lua rămas bun.

(Sonerie. Sonerie insistentă... Intră Lică şi Miron cu sacul de sport, şapca şi haina lui Ion Petrescu pe mînă.)

MIRON şi LICĂ : Bună ziua...

MIRON : Ileana Petrescu ?

ILEANA : Eu sînt... *(Vede sacul de sport, haina şi şapca soţului.)* Vai, Cora !!!

CORA *(o prinde de braţ).*

ILEANA : Puţină apă... apă ! *(Cora iese. Miron o sprijină pe Ileana.)* Cum s-a întîmplat ?

LICĂ *(nedumerit)* : Dimineaţa, pe la patru jumătate-cinci, se lumina de ziuă. Venea o momîie spre noi. Noi am crezut că-i cam... tra-la-la... Dar ce să se întîmple ?

CORA : Sînteţi şoferi ?

MIRON : Nu, motociclişti. Pe Jawa 350 cm³. *(Îi dă Ilenei să bea apă.)*

LICĂ : Cu ce am greşit noi, spuneţi-ne, am jignit-o cumva cu ceva pe dumneaei, poate nu ne-am dat seama ?!

ILEANA *(stins)* : Nu se poate, nu se poate. Unde-i Ion ?

LICĂ : Care Ion ?

ILEANA : Ion Petrescu. Soţul meu.

LICĂ : L-am lăsat în stradă, în faţa florăriei, cu Tuciu, un tovarăş de-al nostru. Dar ce, s-a întîmplat ceva ? De ce ne priviţi aşa ?

CORA : E numai rănit, spuneţi, e rănit ?

LICĂ : Cine ?

MIRON *(imediat)* : E cam rănit, adică e rănit bine. *(Lică rămîne nedumerit.)*

CORA : Grav ?

MIRON : Nu. O rană în inimă.

CORA : În inimă ?

LICĂ : Ei, aşa zicea el.

MIRON : Da... încolo-i sănătos tun, nici nu-ţi vine să crezi că are o rană, umblă pe picioare, zburdă şi vine imediat.

CORA : Dar, haina asta şi şapca nu-s ale lui ?

LICĂ : Îi era cald omului şi ni le-a dat nouă să le aducem sus. Ei au rămas să tîrguiască de-ale gurii. *(Sonerie.)* Iacătă-i ! *(Ileana deschide, intră Ion cu pachete. E foarte vesel. În urma lui, Tuciu.)*

TUCIU : Ne-am rătăcit prin blocurile astea.

ION : Am încurcat scările.

TUCIU : Scara A, scara B, scara etcetera. S-a învechit şi pita de cînd ne învîrtim. Labirint, măi frate ! *(Întinde mîna şi se recomandă.)* Tuciu !

ION *(către Ileana şi Cora)* : Şi dînşii, Miron şi Lică ; îi cunoaşteţi, nu ?

CORA *(către Ion)* : Unde umbli, domnule ?

ION : În direcţia asta.

CORA : La restaurant ?

ION : Nu.

CORA : Miroşi.

ION : Am luat un spriţ.

TUCIU *(către Cora)* : Domnişoară, noi am vrea să ne spălăm puţin, că pe motocicletă...

CORA : Poftim, veniţi cu mine. *(Ia un prosop dintr-o valiză şi iese urmată de Tuciu, Miron şi Lică.)*

ION *(privind casa)* : I-a noastră. Curat... soare...

ILEANA : Nu-mi vine să cred. Parcă visez.

ION : Nu visezi, dragă.

ILEANA : Stai să mai citesc o dată, să mă conving. *(Scoate o hîrtie şi citeşte.)* „Ordin de repartizare. La cererea înregistrată sub nr. 7003, petiţionarul Ion Petrescu, avînd familia compusă din două persoane — eu şi tu —, i s-a repartizat locuinţa din strada Aurel Vlaicu, blocul 9, corpul de clădire C, palier 6, apartamentul 37." Citeşte şi tu, Ioane, „una cameră de zi, una bucătărie, una baie, degajament, vestiar", chiuvete, apă caldă, aer. Tot să trăieşti şi să iubeşti... Ion, tu ai iubit vreodată ?

ION : Iubesc.

ILEANA : Te întreb dacă ai iubit vreodată o hîrtie... obişnuită, de cinci bani coala.

ION : M-a ferit Dumnezeu.

www.cimec.ro

ILEANA : Să te scoli noaptea, să aprinzi lumina ca s-o mai citeşti o dată...

ION : Cînd primeam scrisori de la tine, mi se întîmpla.

ILEANA : Mai mult, Ioane. În hîrtia asta, orice făgăduială e lege. E scrisă cu fapte. Înseamnă lumină, aer, căldură, somn. Uite ! *(Flutură repartizarea.)* Calorifere, baie, bucătărie, balcon. E primul balcon din familia noastră. Pînă acum n-am avut decît prispe... Aici o să locuim toată viaţa.

ION *(deschide larg ferestrele, aleargă prin celelalte încăperi, uşor reproş)* : Baia, trei sferturi...

ILEANA : Bună. Pînă acum n-am avut nici un sfert.

ION : Se aude liftul din bucătărie.

ILEANA : Eu zic să nu ne culcăm în bucătărie. Uite, aici vom pune patul. *(Desenează cu piciorul conturul patului; deodată, grav.)* Ce-i cu demisia ? *(Greu.)* De ce ţi-ai dat demisia ?

ION *(scoate din sacul de sport două sticle de bere)* : Bere Pilsen, de care-ţi place ţie. *(Scurtă pauză. Ridică o sticlă în sus, apoi o ciocneşte de cealaltă.)* Pentru demisie !

ILEANA *(rîde albastru)* : Explică-te.

ION : Trebuia să fac inventar la unităţile din raion.

ILEANA : Trebuia, dar te-ai dus ?

ION : Nu m-am dus. În tren mi-a venit o idee.

ILEANA : Să rezolvi probleme sufleteşti.

ION : De unde ştii ?!

ILEANA : Şi le-ai rezolvat ?

ION : Stai să vezi. Deodată, am uitat şi de control, şi de tine, şi de tot.

ILEANA : Ai uitat de mine ?

ION : Stai să vezi : am rămas în tren şi m-am tot dus.

ILEANA : Unde ?

ION : Stai să vezi.

ILEANA : E fenomenal omul ăsta cu „stai să vezi". Spune, unde ?

ION *(deschide uşa şi strigă)* : Mihăiţă ! Unde-o fi dispărut Mihăiţă al lui Panţîru, că era pe scară cînd am venit. *(Strigă mai tare.)* Mihai !!!

VOCEA LUI MIHAI : Da.

ION : Mihăiţă, tată, adă-mi o hartă a ţării, repede, repejor.

VOCEA LUI MIHAI : Imediat, îndată !

ION : Înainte de a coborî din tren, mi-am dat demisia. Trebuia ! Altfel, trece vremea... Şi nu vreau să treacă degeaba. Am şi eu slăbiciunea asta. Ce poţi să-mi faci ?! Tu nu vezi că m-am urîţit de cînd stau ?! Poţi tu iubi un om care-şi calcă pe inimă pentru că-i mai la îndemînă aşa ? Dacă poţi, o să încep să mă gîndesc serios la postul de merceolog. *(Strigă la fereastră.)* Mihai ! *(Sonerie ; ducîndu-se spre uşă.)* Sînt aproape gata, ridicate pe verticală, patru microraioane moderne, minunea confortului. *(Deschide uşa.)*

ILEANA : Eu am confort.

MIHAI *(nu se vede)* : Nene Ion, a luat soră-mea harta la şcoală. Am globul.

ION : Globul ? Adă globul ! *(Închide uşa; către Ileana.)* Ileana, îţi aduci aminte de prima noastră întîlnire ? *(Pauză.)* Te rog să-ţi aduci aminte. *(Aduce un scaun.)* Ia loc. Scaunul ăsta reprezintă banca. Deasupra era un platan. Uite ! În fund, uzina. Ţi-aduci aminte ?

ILEANA : Da !

ION : Tu stăteai cu fruntea rezemată de speteaza băncii... Stai ! *(Ileana se execută ; Ion o sărută.)*

ILEANA : Asta n-a fost.

ION : N-a fost, dar să trecem mai departe. Eu am intrat în haine de lucru... Intru. Te-am întrebat : „Ce-i cu dumneata, ţi-e rău ?"

ILEANA : Nu, am vrut să vii după mine, aici, să vorbim.

ION : Am venit.

ILEANA : De ce te-ai uitat tot timpul la mine ?

ION : Fiindcă te-ai uitat tot timpul la mine.

ILEANA : Eşti foarte vesel.

ION : De ce să fiu trist ?

ILEANA : Ştii cum îţi spunem noi, fetele?

ION : Cum ?

ILEANA : În nici un fel. Dacă nu ştim cum te cheamă...

ION : Dumneata trebuie să ai nume de stea.

ILEANA : Nu.

ION : Înseamnă că a greşit naşa. Care-i ?

ILEANA : Ileana.

ION *(îi întinde mîna)* : Ion ! Cît stai aici ?

ILEANA : La şapte plecăm.

ION *(scurtă pauză)* : M-ai întristat... Ce excursie mică.

ILEANA : Ce cunoştinţă mare !

ION : Mă rog !

ILEANA : Ce meserie ai, de te murdăreşti aşa ?

ION : Peste cîteva luni — montor. Sînt la o şcoală de specializare, apoi maistru, apoi cine ştie... Am să colind

www.cimec.ro

toată țara și am să montez. Asta pentru mine e un vis. Tu ai un vis?

ILEANA: Da. Să devin proiectant sau poate arhitect...

ION: Arhitect!

ILEANA: Sînt la o școală tehnică, mai am un an, și gata.

ION: Îți place să umbli?

ILEANA: Îmi place, nu mă vezi? Acum sînt aici.

ION: Văd... Și să spui: „cvartalul ăsta e făcut de mine", sau: „am proiectat hala cutare", sau „clubul cutare, cinematograful cutare..." Crezi că exagerez?

ILEANA: Nu. Ești doar entuziast...

ION: Am și eu lipsurile mele.

ILEANA: Asta-mi place.

ION *(pe alt ton)*: Reține, ai spus „asta-mi place". *(Revenind.)* Vrei să ne împrietenim? Am 24 de ani și încă o sută în față.

ILEANA: Vreau. Am 19 ani și două sute în față.

ION: Perfect, mi-o iei înainte. Dă-mi mîna!

ILEANA: ... N-o săruți?

ION: Nu, o strîng.

ILEANA: Nu ești respectuos?

ION: Ba da... Ai să te convingi. Respect hotărîrile, certitudinile. Dumneata?

ILEANA: Spune-mi tu.

ION: Tu?

ILEANA *(după o pauză)*: Atîta a fost... Apoi ne-am luat de mînă și am plecat.

ION: Nu. Ai mai spus ceva, adu-ți aminte, ceva esențial. *(Scurtă pauză.)* Că ai încredere în mine... și că această încredere e o certitudine. Recunoști?

ILEANA: Da, am spus.

ION: Recunoști, atunci, că am pierdut amîndoi din cei o sută de ani trei? Iar cuvintele de adineauri „eu am confort" nu-s ale tale, le infirm. *(Sonerie. Ion deschide.)* Adă-l, adă-l fuguța! *(Ia globul.)*

ILEANA: Ce vrei să faci cu globul?

ION: Să-ți arăt locul. *(Strigă spre baie.)* Băieți! Veniți încoace și dați-mi o mînă de ajutor. *(Intră cei trei, aranjîndu-și ținuta.)* S-o luăm metodic, de la Polul Nord, încetișor, încetișor, pe paralele. Pe ce paralelă stăm noi?

MIRON: 45... pe aici.

ION: Stai, stai, să nu ne grăbim. Întîi, să căutăm Europa... Uite... Marea Neagră, Carpații, Dunărea. *(Pauză.)* Aici.

ILEANA: Ce-i aici?

ION: Aici va fi. *(Scurtă pauză.)* Uite aici am ajuns, spre dimineață, în zori... M-am așezat pe iarbă, am aprins o țigară și m-am gîndit. Am stat, am privit și m-am gîndit.

LICĂ: Vorbea singur, doamnă.

ILEANA: La ce te-ai gîndit?

MIRON: Vă spunem noi.

LICĂ: Se crăpa de ziuă. Toți trei ne-am sculat cu noaptea în cap și am venit, ca huhurezii, pe teren, cu aparatele de măsurat.

TUCIU: Era prima zi.

MIRON: Discutam despre... geneză.

ILEANA: La ce te-ai gîndit?

(Cei trei se retrag.)

ION: M-am gîndit că dacă n-o facem acum, n-o mai facem niciodată. Ne cuibărim aici, lîngă caloriferele astea, și ne păstrăm țelurile pentru amintiri. Uită-te în ochii mei... *(Cald.)* Dacă greșesc, spune-mi, și renunț. Dacă tu crezi că nu trebuie să trecem peste bucurii mici, pentru o bucurie mare, spune-mi, și renunț. Toți vrem să facem ceva în viață, dar cîți fac într-adevăr, cîți? Cîți își fac datoria față de ei înșiși? Eu vreau ca noi să ne-o facem. Dacă greșesc și aici, spune-mi, și renunț.

ILEANA: Nu greșești. *(Începe să plîngă.)*

CORTINA

A C T U L II

TABLOUL 3

Același decor. Acțiunea continuă.

ION: Și-acum de ce tot plîngi?

ILEANA: Fiindcă strici și nu mă pot abține; mereu strici. Acum știu ce-ai vrut tu să spui adineaori. Pînă acum n-ai fost niciodată așa de hotărît; și acum, după ce ne-am bucurat împreună cînd am văzut repartizarea în mînă, ți-ai adus aminte că avem visuri. Lasă-le...

ION: Dar ce, am murit?

www.cimec.ro

ILEANA : Cum e acolo, ce e acolo ?

ION : Nimic. Un cîmp mare şi gol, cu trei muncitori, pe care i-am adus încoace... Eu le-am spus că, pe 20, o să fim acolo. De fapt, m-am şi angajat.

ILEANA : Atunci te duci tu.

ION : Cu tine, singur nu mă duc, să n-avem vorbă !

ILEANA : Dar acolo e un cîmp gol !

ION : Un cîmp mare şi gol, ai dreptate, dar aici, tocmai aici e bucuria — că tot ce va fi pe acel cîmp vom fi noi : tu, eu, cei ce rîd dincolo, şi alţii. Va fi mărturia că noi, Ileana şi Ion, am trăit !... Priveşte hîrtia asta. *(Scoate schiţa pe care a luat-o de la Tuciu.)* Ce zici de arhitectură, tu ca specialistă ?

ILEANA *(nu se uită)* : Uite, nu-mi place entuziasmul ăsta al tău.

ION *(rîde)* : Păi, asta nu e o problemă. Îl mai temperez.

ILEANA : Denotă superficialitate.

ION : Nici asta nu-i o problemă, devin mai profund.

ILEANA *(nu mai vrea să vorbească).*

ION *(privindu-i colierul de la gît ; cald, ton de împăcare)* : Cîte perle sînt în şiragul acesta ?

ILEANA : Toate perlele astea sînt false.

ION : Afară de una.

ILEANA : Ieftin !

ION : Eşti tu prea scumpă.

ILEANA : Ieftin.

ION : Dacă mai spui o dată ieftin, mă scumpesc la vorbă.

ILEANA : Mai bine te-ai fi scumpit la vorbă cînd te-ai angajat.

ION *(pauză)* : Oare tu eşti aceea de care m-am îndrăgostit... ?

ILEANA : De-abia am scăpat de frig şi de igrasie, şi acum... *(Plînge.)*

ION : Ţi-am spus, doar, că acolo o să avem un Pelişor...

ILEANA : Cînd mi-ai spus de Pelişor ?

ION : A... nu ţi-am spus ? Îţi spun acum, vom avea un apartament ultramodern, cu balcon, în care tu ai să pui zorele.

ILEANA : Eu vreau realitate, nu Pelişor şi zorele.

ION : Pelişorul şi zorelele sînt o realitate.

ILEANA : Iar entuziasm...

ION : Scuze.

ILEANA : Vreau minte.

ION : Optez pentru minte.

ILEANA : Am impresia că rîzi de mine.

ION : Aş rîde de mine... Sînt puţin obosit.

ILEANA : Visezi prea mult.

ION : La tot ce s-a făcut frumos pe lume, întîi s-a visat.

ILEANA : Da... şi mulţi rămîn cu visurile.

ION : La noi se împlinesc matematic. Cer însă un efort !

ILEANA : Eu nu înţeleg de ce să fii tu mai nebun decît alţii, să laşi totul, ca să fii primul acolo ?

ION : N-avea nici o grijă, nu sînt primul. Sînt peste trei sute de cereri înaintea mea. Nebuni ca mine... destui. Şi nu mă înţelege greşit. Eu nu las nimic, iau tot... şi dragostea.

ILEANA : Ştii tu precis că ai să ajungi specialist ?

ION : Mai e vorbă ? !

ILEANA : Că ai să devii mare ?

ION : Mai ştii de unde sare iepurele ?

ILEANA : Eşti superficial şi îngîmfat.

ION : Te iubesc.

ILEANA : Să ne mai gîndim.

ION : Nu, precis ! *(Scurtă pauză.)* Ce să ne mai gîndim ? ! De doi ani îţi tot amîi examenele. De trei ; ba nu, de patru, vrei, sau ai fi vrut să realizezi ceva şi oftezi că nu realizezi. Pe tine nu te supără statul şi oftatul ăsta ?

ILEANA : Mi-am amînat examenele ca să fiu cît mai mult lîngă tine.

ION : Rău.

ILEANA : Şi vreau distracţii, să ne distrăm vreau, înţelegi ?

ION : Înţeleg. *(Sonerie, insistent ; Ion se duce şi deschide. Se aud voci : „Tovarăşă Petrescu ! Camionul e în stradă" etc.)*

ILEANA *(strigă)* : Cora, au venit şoferii ; hai, Cora, c-au venit şoferii. Hai să aducem mobila. Camionul e în stradă. *(Intră Cora, după ea Tuciu, Lică, Miron.)*

CORA *(către cei trei)* : Voi să staţi acasă, bărbaţii nu se pricep la de-astea. Încurcă. *(Scoate dintr-o plasă o cutie de ceară, o sticlă de petrosin şi cîrpe.)* Faceţi o clacă, pînă venim noi, şi daţi parchetul cu ceară. Ioane, tu freacă pe jos cu petrosin ; *(către Lică)* dumneata, da, dumneata amestecă ceara asta cu puţin petrosin, hai, repejor... Uite, în cutia asta. Şi după ce daţi cu ceară, lustruiţi, lună să fie. Hai, repejor, repejor, că acum sîntem înapoi cu mobila. *(Ileana şi Cora ies.)*

LICĂ : Ai vorbit cu nevastă-ta, vrea ?

www.cimec.ro

ION *(după o ezitare):* Sîntem în tratative.

MIRON : Dacă n-ai voturi, cheamă-ne. *(Îi întinde lui Ion un ziar.)* Citeşte.

ION : Mai tîrziu, n-am chef.

MIRON : Scrie despre noi.

LICĂ : Despre noi ?

MIRON : Nu înţeleg de ce t-ei fi mirînd atîta !

LICĂ : Citeşte atunci ce scrie despre mine, că doar n-am făcut nimic.

MIRON : De trei ori mai multă lumină.

LICĂ : Da' ce-s eu, motor Diesel ? Turbină ? Lac de acumulare ?

MIRON *(către Ion):* Citeşte aici... uite, aici !

ION *(ia ziarul, citeşte):* Combinatul... aşa... obiectiv principal... şcoli de specializare în străinătate... *(rămîne pe gînduri)*... specializare...

MIRON : Eu mă şi văd. Specialist de mare clasă, cu şcoala făcută la cine ştie ce siderurgii din cele patru vînturi.

LICĂ : Şi după ce-ai să faci nişte isprăvi, numai ce-ai să vezi că, într-o bună zi, strigă unul, la tribună, aşa : „Maistrul Ion Petrescu sau maistrul... — eu — specializat la... Sorbona, este decorat cu Ordinul Muncii clasa I, pentru merite..." şi aşa mai departe... Ce strîmbi din nas ? Nu-ţi convine Ordinul ? Îţi dăm medalie.

TUCIU : Băieţi, să nu uităm să mergem după-amiază la „Trandafirul", să ne întîlnim cu ziaristul de care v-am vorbit.

MIRON *(către Ion):* Pe unde vine „Trandafirul" ăsta ?

ION :... Vă duc eu, i-aproape.

LICĂ *(către Tuciu):* Pune mîna pe cîrpă, maistre, şi treci colea *(arată parchetul)*, c-avem sarcini precise. Hai, Miroane, că poate ne dă să mîncăm. Stai în genunchi şi smotoceşte parchetul cu ceară.

ION *(se ridică în picioare ; se uită la cei trei) :* Am o idee formidabilă : să nu-mi ziceţi mie Ion Petrescu, dacă nu-i formidabilă. Fug de acasă. Adică, plec în modul cel mai firesc cu putinţă. Ileana va veni după mine. Straşnică idee ! Cînd trebuie să vă întîlniţi cu ziaristul acela ?

TUCIU : Ce vrei să faci ?

MIRON : La şase.

ION *(către Miron):* Ai un creion ?

MIRON : Este.

ION : Hîrtie ?

MIRON *(rupe dintr-un carneţel):* Poftim.

ION *(către Miron):* Scrie !

TUCIU : Ce vrei să faci ?

ION : Scrie !... Cum să începem ?

LICĂ : Cum vrei tu, Ioane, că noi nu ştim cum să începem.

ION : Zi-i ! Scrie : „Am 27 de ani *(mai mult pentru el)*... Nu se mai poate amîna..."

LICĂ : Contingent cu mine, sîntem pe muche. În ce lună eşti născut ?

MIRON : Asta nu-i esenţial, taci !

ION : „Nevastă şi un copil frumos..."

LICĂ : Ai un copil ?

ION : În proiect.

LICĂ : Atunci, n-ai.

ION : O să fie.

LICĂ : Bine, dacă-i planificat, trece-l !

ION : „...Am un serviciu bun şi-o leafă..."

LICĂ : ... Bunicică.

MIRON : Mai departe.

ION : „...Nevastă-mea cîştigă şi ea..."

LICĂ : Binişor.

MIRON : M-ai înnebunit, bunicică, binişor, taci din gură, analfabetule, că mă încurci. Astea-s expresii ?

ION *(dictează) :* „De doi ani de zile mă arde o dorinţă, pe care o înăbuş de fiecare dată, dar pe care acum nici nu mai vreau, nici nu mai pot s-o înăbuş. m-am hotărît şi eu şi nevasta..."

TUCIU : Vrea ?

ION : Nu.

TUCIU *(către Miron) :* Atunci, nu scriem aşa.

MIRON : Ce scriem, Ioane ?

ION : Ce-ai auzit *(accentuînd)*. „M-am hotărît şi eu şi nevasta"... „Soţia mea este o femeie înţelegătoare, lucidă"... *(Intră Cora ca o vijelie.)*

CORA : Haideţi să aducem mobila de jos. Ioane, ce stai ? Lică !! *(Lică sare ca ars).* Ce staţi ? Hai să ajutăm. *(Tuciu, Lică, Miron au ieşit. Ion rămîne mai în urmă.)*

ION *(către Cora) :* Degeaba o mai cărăm sus... Mai bine o ducem la gară, s-o punem la tren.

CORA : Prostii, prostii de-ale tale. Ileana s-a zbătut, a făcut rost de casă, ai un serviciu bun, tot datorită ei, şi tu o superi. Dacă te-ai ţine de treabă, ai putea ajunge merceolog cu salariu mare.

ION : Vorbeşti serios ?

CORA : Da.

www.cimec.ro

ION : Sus mobila !... *(Iese.)*

(Cora rămîne privind în urma lui. Apoi iese. Intră Ileana şi cei trei.)

ILEANA *(către cei trei, în continuarea unei discuţii)* : Şi acum, spuneţi-mi. Am dreptate, sau nu ?

LICĂ : Ai, coniţă. *(Zîmbind către Miron şi Tuciu.)* V-am spus doar că ceea ce ducem noi acolo nu-i viaţă. Numai muncă, şi iar muncă. Twist ? Doar joia şi duminica. Bar ? Aş ! Mai nimic ! cafe, fără drojdie, coniac, paic, compot şi chartreuse. Aista-i tot barul. Iar la tonomat ? Cîntă mai mult răguşitul, din cînd în cînd, frizerul şi copilul cela. Mîine, poimîine dăm ortul popii şi nu am făcut şi noi oleacă de gălăgie, măcar aşa... ca să se audă că trăim.

ILEANA : Dumneata poate glumeşti, dar eu pun întrebarea : „Voi credeţi că viaţa înseamnă numai chemări şi muncă, numai muncă şi chemări ?"

LICĂ *(către Miron şi Tuciu)* : Vezi că ne crede proşti ?

MIRON : Poate se ia după figură.

LICĂ : După a mea ?

ILEANA : ... Sau poate gîndul c-o să ajungeţi mari „personalităţi", că veţi lua decoraţii ? Cîţi ajung mari, cîţi ?

TUCIU : D-apoi ce înseamnă să fii mare personalitate ? Eşti fericit cînd poţi să faci ceva pe măsura capului tău. Numai că, ce faci să faci bine. Este ?

ILEANA : Da, dar iertaţi-mă, n-am auzit nimic despre voi.

LICĂ : De Borzeşti, de Roman, de Roznov, ai auzit ?

ILEANA : Da.

TUCIU : Acolo sînt fapte.

ILEANA : Da, şi ?

TUCIU : Aceste fapte sîntem noi.

MIRON : De noi se va şti şi peste cinci mii de ani, ca de cei care au aşezat, hăt... cîndva, piatra piramidelor.

LICĂ *(îl trage de mînecă)* : Las-o mai moale.

ILEANA : Mie nu-mi pasă dacă se va şti sau nu se va şti de mine. Eu vreau, cît trăiesc, să-mi fac viaţa frumoasă, că alta nu există.

LICĂ : Aici ai zis-o bine. *(Îi strînge Ilenei mîna.)*

TUCIU : Da, perfect, dar cum ?

ILEANA : Să am tot ce-mi trebuie, şi acum am.

TUCIU : Nu-i deajuns.

ILEANA : Mie mi-e deajuns.

TUCIU *(se uită la ceas)* : Am întîrziat. Vă rog să ne scuzaţi, că avem program. *(Miron şi Lică au şi ajuns la uşă.)*

ILEANA : Staţi să serviţi ceva.

TUCIU : Întîrziem.

ILEANA : Vreau să spun că m-aţi înţeles greşit.

TUCIU : Bună ziua ! *(Cei trei ies.)*

ILEANA *(după ei)* : M-aţi înţeles greşit. *(Închide uşa în urma lor. Pauză.)* Nişte surzi. *(Scurtă pauză ; privind mobila.)* Studioul, mai bine să-l pun pe latura asta... nu în mijloc, cu noptierele de o parte şi de alta. Nişte apucaţi !

(Intră din nou Tuciu, Miron, Lică.)

TUCIU *(pace)* : Eu aş avea o propunere... De o plimbare, o excursie, după ce vă instalaţi, bineînţeles, să vă mai liniştiţi.

MIRON : Schimbaţi aerul, un concediu de două-trei zile.

ILEANA : Să facem o excursie ?... Da, neapărat, e o idee bună !

MIRON *(cu ochii departe)* : O plimbare pe Dunăre... Ne îmbarcăm de la Turnu Măgurele, şi p-aici ţi-e drumul.

ILEANA : De ce Turnu Măgurele ?

MIRON : Oraşul meu natal, doamnă. Staţi la mine cîteva ore, măcar cît fierbe o ciorbă de peşte... apoi luăm motonava, şi spre deltă... Vînt... valuri... vapoare...

ILEANA : Îmi place, cred că te cuprind fiorii. Oare nu-i periculos ?

TOŢI : Nu-i.

TUCIU : Dumneata n-ai fost niciodată în mijlocul unei ape mari ? Cum să zic...

ILEANA : Cu barca, în Cişmigiu, o dată, cînd am fost la Bucureşti.

TUCIU : Păcat-îi că nu cunoşti regiunea Maramureş, de acolo mi-s. Fainâ !

LICĂ : Dacă-i pe aşa, haideţi la mine în Moldova, că n-o să bateţi drumul degeaba. Vă urc pe Cernegura sau în Bîtca Doamnei, sau, mai bine, pe Cîrlomanul şi culegem hribi. Pe urmă, o pun pe mamaia să-i perpelească în tigaia cea cu coadă, tăvăliţi în ou şi făină de păpuşoi. *(Fluieră de plăcere).*

ILEANA : De hribi îmi arde mie acum ?...

MIRON : Am o altă idee : s-o luăm de la Porţile de Fier la vale, ca să ne oprim şi pe la noi, să vezi ce arhitectură...

LICĂ : Ultra. Să nu crezi că vorbim aşa... de florile mărului... Vino să vezi cu ochii tăi.

www.cimec.ro

ILEANA : Nu, nu merg acolo, pentru că-mi pierd bărbatul.

LICĂ : Din partea asta n-avea nici o grijă, că doar de asta am venit noi aici, ca să nu-l pierzi. Ai încredere-n noi. *(Pauză. Ileana îi privește.)*

TOȚI : Ai încredere în noi.

ILEANA : Lăsați, că voi l-ați înfierbîntat așa. Nu voi i-ați pus prăjina aia în mînă ? Nici nu vă dați seama cît rău ați făcut. Noi avem rostul nostru aici. Casa, rudele mele, prieteni, și-apoi trebuie să-mi termin școala. Anul ăsta n-o mai amîn.

MIRON : De ce s-o mai amîni ? Avem școală ! Iar de distracții să nu te plîngi dacă ești cu noi. Avem ureche muzicală perfectă, ritm, cîntăm...

ILEANA *(întrerupîndu-l)* : Eu cu ale mele, voi cu ale voastre.

TUCIU *(mîhnit)* : De ! Sărut mîna ! *(Ies toți trei. Intră Cora.)*

ILEANA *(către Cora)* : Unde-i Ion ?

CORA : Nu știu. N-a spus. I-a așteptat la scară și au plecat toți patru.

ILEANA : Au plecat ? *(Se duce în grabă la fereastră, o deschide și se uită pe stradă ; scurtă pauză ; intră Ion.)*

ION *(rar)* : Ileană, eu nu mă pricep să înșir verzi și uscate, dar să știi că, de dragul tău, am venit aici, de dragul tău m-am poticnit și tot de dragul tău am să plec. Așa că, sărută-mă și bate palma. Cînd totul, acolo, va fi gata și frumos, ai să vii și tu. Eu sînt un fel de căprar, învățat cu greul frontului, care nu poate sta la vatră. Ce să fac ? Tu ai să mă ierți. *(Ridicînd din umeri.)*

ILEANA : Nu te las...

ION : Am hotărît și nu mai amîn.

ILEANA : O să vină frigul și o să-ți treacă toana asta : las-o pentru la primăvară.

ION : Nu te aud. Primăvara plouă, vara-i cald, toamna-i frig, iarna-i zăpadă, așa că motive or să fie mereu.

ILEANA : Și dacă n-am să vin după tine ?

ION : ...Te lauzi... Nu mă lași tu singur... Chiar dacă ai s-ajungi tîrziu, tot ai să vii. *(Scurtă pauză.)* Închide ochii... *(Se stinge lumina, muzica marchează trecerea timpului ; se aprinde lumina.)* ...Deschide ochii. Ai venit !... Au trecut doar cîțiva ani... trei, să zicem... și tu ai venit ! Ai să spui atunci : „Am venit să-ți văd visul"... „Vezi-l", am să-ți răspund... și în jur va fi visul.

ILEANA : Tu te joci...

(Sonerie, sonerie insistentă. Ion se duce și deschide ; se aude vocea lui Miron.)

MIRON : Hai, Ioane, că întîrziem, e aproape șase.

ION *(către Ileana)* : Rămîi în viitor, puțin. *(Iese, pentru o clipă. A reintrat.)* „Știu, am greșit mult față de tine" — ai să zici.

ILEANA : Cred că asta ai să zici tu.

ION *(imperturbabil)* : Față de tine ai greșit... față de tine. „Am avut întotdeauna gînduri frumoase, sincere, ți-o jur..."

ILEANA : Voi zice eu ? ! ?

ION : Da.

ILEANA : Asta poți s-o mai spui o dată.

ION *(direct)* : Dar trebuie fapte frumoase, sincere, ți-o jur. Și pe asta, dacă vrei, ți-o spun de o sută de ori... Mai vrei să devii arhitectă ?

ILEANA : O să fie tîrziu.

ION : Fă în așa fel, să nu fie. La vîrsta ta, poți s-o începi de la clasa I primară.

ILEANA *(se apropie)*.

ION : Miron o să fie autoritate în materie și o să te ajute...

ILEANA : Și tu ce ai să fii, că-s curioasă ?

ION : Eu ? O clipă. M-am gîndit și la asta. De exemplu : o să intre un cetățean. O să intre ca o furtună și-o să mi se adreseze așa : „Am alergat cu sufletul la gură, te felicit, tovarășe Petrescu." *(Către Ileana.)* „Doamnă, ai un soț bun de cinste. A fost propus să dea primul tur de manivelă. Cum s-ar spune, intră în istorie... Toate probele sînt bune. *(Către Ileana.)* Iertați-mă, nici nu v-am salutat." *(Îi sărută mîna Ilenei, conștient fiind de scenă ; rîd.)*

ILEANA *(bine dispusă)* : Îmi pare bine că „furtuna" asta îmi dă atenție.

ION : Ești soția mea și nu-și permite să fie indiferent ; dar nu-l întrerupe. *(Alt ton.)* „Trebuie să-ți iau un interviu — o să zică. Un interviu nu numai dumitale, ci și soției. Ne interesează, mult, viața omului, sufletul lui. *(Privind îmbrăcămintea Ilenei.)* Fac o paranteză, frumos, cu gust, relon, perlon, rolan."

ILEANA : Nu ! Oaie Bărăgan. Ioane, furtunosul ăsta a pus ochii pe mine, tu nu vezi ?

www.cimec.ro

ION *(în rol, aduce o sticlă de vin și pahare)*: „Pentru ca materialul să fie bun, să fim veseli, prieteni, și gata de acțiune. Să ciocnim. *(Ciocnesc, beau.)* Atac frontal — o să zică furtunosul. Întru direct în subiect. Întîi o întrebare, tovarășe Ion Petrescu, poate nu chiar la locul ei, dar îndrăznesc: «Cum te-ai îndrăgostit prima dată?»..." *(Alt ton; către Ileana.)* Ce să-i spun?

ILEANA *(intră în joc)*: Știu eu ?!? Poate că prima dată nu te-ai îndrăgostit de soție, dacă n-ai ce să spui. Pe omul tău îl interesează, după cîte mi-am dat seama, cum te-ai îndrăgostit de soție de-ai părăsit-o?!

ION: Sau poate vrea să mă întrebe cum mi-am ales tovarășa de viață, după ochi, după culoare?

ILEANA: S-aud, sînt curioasă...

ION: Ce să zic? După idealuri? Nu m-ar crede nimeni, cu toate că omul pe care ți-l alegi trebuie să fie frumos și sănătos de la trup pînă la suflet. Și tu ești!

ILEANA: Nu exagerezi?

ION: Nu, privind bine, nu! *(În rolul furtunosului.)* „Doamnă, permiteți-mi să teoretizez. Omul... scăpat de griji mărunte, nu mai stă gîrbovit, și a sta drept e un atu al frumuseții. E liber, cultivat, activ. Alt atu al frumuseții. Va mînca mai bine și mai consistent; doarme sau va dormi într-o cameră cu mult soare, cu așternut alb; va călători, va vedea lumea... Un om cultivat, harnic, e frumos, poți să ai încredere în el." *(Soneria; pe alt ton.)* Pot? *(Sonerie insistentă. Scurtă pauză, Ion iese, închizînd ușa cu mare grijă.)*

ILEANA *(după el)*: Ioane, cînd vii, nu uita și ia o sută de grame de cafea braziliană. *(Pauză; devine ușor agitată; deschide larg ferestrele. În perdea bate vîntul.)*

Cortina

TABLOUL 4

Același decor. Au trecut aproape două luni; se va completa mobilierul cu mici detalii. Intră Ileana, aprinde lumina; muzică. Nu se dezbracă, se așază pe scaun. Atmosferă de mare singurătate. Muzica încetează. Își scoate pardesiul și-l aruncă, apoi — vrînd să-și scoată colierul, îl rupe. Mărgelele se împrăștie pe jos.

ILEANA: ...Cincizeci și cinci de zile *(culege mărgelele)*, zile pierdute, mii de clipe și milioane de secunde de cînd a plecat, și, în tot acest amar de timp, n-a găsit o clipă în care să-mi dea un semn de viață, să-mi fi scris măcar cuvîntul „trăiesc" sau „proasto". *(Privește casa.)* Ce mă fac acum cu pustiul ăsta de aici! *(Se aude zgomotul liftului).* Of, of... și liftul ăsta — a avut dreptate el, bîzîie incontinuu. *(Intră Cora.)* În fond, ce vrea Ion e firesc, Cora. Te simți atras de o muncă și știi că o poți face ca lumea, fă-o! *(Cora o privește nedumerită.)* Trebuie o hotărîre. E greu! E cel mai greu să lupți cu tine și să te învingi. Nu?

CORA: Dă-mi mîna. *(Îi ia pulsul.)*

ILEANA: Dar trebuie...

CORA: Ai băut multă cafea... și coniac ai băut; și te porți insuportabil în societate... Nu se poate să critici tot, struguraș, că depărtezi oamenii de tine.

ILEANA: Trebuie o hotărîre și nu poți, atîta timp cît ești foarte înțelegător cu „domnia-ta". Să nu mai fiu.

CORA: Să nu te apuci să faci vreo prostie, că-i demodată.

ILEANA: Parcă văd că o să rămîn pe loc și o să mă gîndesc în continuare ce bun arhitect aș fi ajuns.

CORA: Ba n-ai să te gîndești.

ILEANA *(aproape țipînd)*: Ba da! *(După o pauză.)* Să-i trimit fularul, mănușile și scurta... că se lasă frigul. *(Pauză.)* E frig peste tot, fără dragoste. Nici cămăși n-are. *(Scoate niște rufe și le întinde pe masă, să le calce. Pune fierul în priză și stropește o cămașă.)* Și i-am spus doar că am încredere în el, că amîndoi avem aceleași gînduri, aceleași fel de a privi lucrurile. Am fost o superficială, de mă sperii singură de cîte răutăți pot avea în mine. L-am mințit atunci.

CORA: Pe cine, pe Ion? Ei, l-ai mințit... să lăsăm astea...

ILEANA: Da, da, l-am mințit. Asta e încredere? El a renunțat, pentru mine, trei ani, ca să-mi termin școala, dar am terminat-o? M-am prefăcut că-s bolnavă, am căzut la examene, mi-am amînat școala, ca să stea lîngă mine, să nu plece. Ce procedeu ieftin — să ne distrăm un an, doi. Fals!

www.cimec.ro

CORA : Ei, fals — mă enervezi cu raţionamentele astea.

ILEANA *(accentuînd)* : Fals... vorbe... oriunde poţi să te distrezi, şi chiar mai bine decît la Ina ta, unde se urlă şi se insinuează.

CORA : Ce ai cu Ina acum ? Apropo, Ileana, diseară sîntem invitate la ea. Mergem ? Răspunde, dragă... Dar ce-i cu tine ? Nu te simţi bine ? Spune-mi, eşti bolnavă ?

ILEANA : Nu.

CORA : Parcă ai temperatură ! Dar tu ai temperatură ; ia stai în pat. A, uitasem, a trimis Ion o scrisoare. *(Pauză.)*

ILEANA: Ce scrisoare? Unde-i? Dă-mi-o! Şi de ce nu mi-ai dat-o de la început, de cînd ai intrat pe uşă ?

CORA *(scoate din poşetă un ziar împăturit)* : Pagina întîi...*(Îi arată.)* Aici.

ILEANA *(citeşte, apoi febril)* : ...Scrie despre mine. Cora, scrie despre mine. Uite ! „Soţia mea este o femeie înţelegătoare, lucidă, avîntată, amîndoi vrem să ne realizăm, avem meserii frumoase, productive." *(Rar.)* „M-am hotărît şi eu şi nevasta." Scrie clar : — „M-am hotărît şi eu şi nevasta"... adică eu. Ce mă fac acum, Cora, că nu mă pot juca cu vorbele tipărite ? Ce, vrei să iasă scandal cu opinia publică ? M-am hotărît. Auzi la el ? ! E chiar nostim, nu ? *(Scurtă pauză.)* Ai tu grijă de casă ?

CORA : Cum ? ...Chiar vrei să pleci la el?

ILEANA *(moment : scoate cheile din poşetă, le pune pe masă)* : Ia cheile. În două ore sînt acolo. *(Începe să caute ceva.)*

CORA : Ce cauţi ?

ILEANA : Caietele... Dacă stau cumva două, trei zile, să învăţ cît o să fie el la lucru. Trebuie să-mi dau examenele neapărat... Azi în cîte e ?

CORA : 24.

ILEANA *(numără pe degete)* : 6 şi cu 15... mai sînt 21 de zile. Peste 21 de zile, încep restanţele. Am timp. Nu mă pot juca cu vorbele tipărite. Una declar şi alta fac ? Iese scandal cu opinia publică, ce crezi tu...

CORA : Dar ce, ai declarat tu ceva ?

ILEANA : Şi ce ? Pot să explic fiecăruia că n-am declarat eu ? Trebuie să plec.

CORA : Greşeşti. Dacă ai răbdare, vei vedea că vine singur. Nu cunoşti bărbaţii. Cînd iubesc, sînt mai slabi decît noi.

ILEANA : În două ore sînt acolo...

CORA : Unde, mă rog ?

ILEANA : La combinat.

CORA : Da, dar unde ?

ILEANA *(încurcată)* : Acolo trebuie să fie !

CORA : Unde, în ce localitate ? Tu ştii cît a lipsit dînsul cînd a făcut inventar la filialele noastre ?

ILEANA : O săptămînă !

CORA : Putea să ajungă în orice capăt al ţării.

ILEANA : Bine, dar a spus că este o lucrare de mari proporţii.

CORA : Sînt multe de mari proporţii.

ILEANA : Care-s ?

CORA : Multe...

ILEANA : Vrei să te duci pînă la Panţîru, să-i ceri relaţii ? Te rog.

CORA : Bine... faci cum crezi. *(Iese.)*

ILEANA *(pauză. Formează un număr de telefon)* : Sînt 17.24 ; casa Ion Petrescu. Doresc o comandă cu şantierul Combinatului chimic... acid sulfuric o fi, cu cadrele, cu poarta, cu cine este... urgent; foarte urgent... mulţumesc. *(Închide telefonul. Deodată se înveseleşte, parcă şi-a luat o piatră de pe inimă. Reia ziarul şi începe să recitească.)* „...Scrisoarea dumitale, dragă prietene, este a unui om care trăieşte cu adevărat minunata, tulburătoarea noastră epocă"... O fi, dar de ce să-i zică aşa... „tulburătoare" ? *(Pe gînduri.)* Da. *(Se aşază la masă, îşi pregăteşte tacticos hîrtie şi stilou şi începe să compună în gînd o scrisoare.)* „Dragă Ioane *(se gîndeşte o clipă)*, tu eşti soţul meu, măi Petrescule, numai cu tine mă simt eu bine, şi veselă, şi mică. Chiar astăzi, voi porni spre tine, nu ştiu unde eşti, dar am să te găsesc, am să umblu ca-n basme, cu opinci de fier, şi am să te găsesc. *(Sună telefonul.)* Te-am găsit." *(Fuge la telefon, ridică receptorul.)* Alo! Da !... Mulţumesc ! Alo ! Acid sulfuric! Tovarăşă, fii bună şi spune-mi, n-aveţi acolo un muncitor Ion Petrescu ? Unul nou, cam de vreo două luni s-a angajat, Ion Petrescu... *(Miratâ.)* Şaptesprezece ? Cum, şaptesprezece? Aşa mulţi Ioni Petreşti ?! Duduie dragă, staţi puţin, nu vă cunosc, dar îmi permit să vă vorbesc ca de la femeie la femeie. Ceva important, foarte important... unul din cei şaptesprezece Petreşti trebuie să fie soţul meu... Nu rîdeţi, vă rog, nu rîdeţi, nu... nu l-am pierdut. Pur şi simplu,

www.cimec.ro

nu am reținut numele localității unde a plecat... urgent, sigur... Anunțați din om în om că-l caut... sau la stația de amplificare. cum spuneți... da, s-a întîmplat ceva... cu mine ! Da, grav... spuneți-i că-i grav... Anunțați-i pe toți șaptesprezece, altă soluție nu văd. Aștept, aștept oricît... Vă rog, notați numărul meu de telefon : 17.24. Nu, nu cunoaște telefonul. Să-mi dea telefon cu taxă inversă. Aștept. *(Pune receptorul în furcă. Soneria. Intră Cora cu un sul de hîrtie în mînă.)*

CORA *(desfăcînd sulul)* : Dragă, fă-ți rost de merinde, că pornești într-o călătorie mai lungă decît a lui Ulise. Poftim de vezi cîte combinate sînt. Mi-a dat Pantîru o hartă și tot ce ne trebuie.

ILEANA : Înșiră-mi-le întîi pe cele mai mari. *(Își ia hîrtie și creion.)* Ion spunea că-i o lucrare mare. Îți aduci aminte că l-a căutat pe glob.

CORA : Ei, o fi exagerat și el...

ILEANA : A pomenit de un pustiu ; mă rog, de un cîmp mare și gol, asta știu precis.

CORA : Păi, toate șantierele se fac pe un cîmp mare și gol.

ILEANA : Bine, dar el e montor.

CORA : Și nu toate se montează ?? Tu știi mai bine. *(Sună telefonul. Ileana se repede la receptor.)* Alo ! Alo ! Alo ! Da ! Da... cinci ? Dați-mi-i pe rînd, cîte unul. Da... alo... Ion... aici Ileana. *(Către Cora.)* El e !

CORA : Cine ?

ILEANA *(la telefon)* : De ce nu mi-ai scris... Să știi că mi-e urît și mă simt singură... oricît de ocupat ai fost, totuși trebuia ...Care copii ? *(Către Cora.)* Nu e el. Care Stelică ? Nu ești dumneata, am fost eu emoționată ; nu, nu, nu ești dumneata, degeaba susții... Ba da, Ileana mă cheamă, nu sînt soția dumitale, tovarășe. N-am de ce să te iert. Treaba dumitale. Eu caut pe alt Ion Petrescu. Dă-mi-l, te rog, pe următorul... Alo ! Da, bună ziua, bine sănătoasă... Ce pensie ? *(Către Cora.)* Nu-i nici ăsta... Fii bun, dumneata, și dă-mi-l pe următorul... Alo, da, cu Ion Petrescu... Pe-tres-cu. *(Către Cora.)* Cică nu-s eu, că soția lui vorbește cu „r" Ăsta mi se pare că e Ion al meu... Ioane, stai puțin. *(Către Cora.)* Ascultă, nu-i vocea lui ? Nu te supăra, mai vorbește puțin, că vocea mi-e cunoscută... *(Către Cora.)* N-are chef de glume.

CORA *(ia receptorul, începe să vorbească cu „r")* : Te rog, fii drăguț, dragă bărbate, și suportă-mă două-trei minute, să-ți spun cîteva cuvinte, ceva foarte, foarte important, care nu suferă amînare. Da, sigur... cum era să uit că ieri am trecut pe șantier, dar pe parcurs, în sfîrșit, scurt, vreau să-ți raportez o vorbă doar... Alo ! *(Ilenei.)* A plecat...

ILEANA *(ia receptorul)* :... Da, ascult... *(Către Cora.)* Altul... Sigur că ascult... Da... da... Îmi pare bine. *(Către Cora.)* Nu-i nici ăsta... Te-am auzit bine, nu ești dumneata. *(Închide receptorul.)*

CORA : Ce tot zicea ?

ILEANA : Să-i fac grabnic o vizită, că mă așteaptă în gară, numai să-i spun cum vin îmbrăcată, că el va fi cu revista „Cinema" în buzunarul stîng, că e înalt, blond și seamănă cu Smoktunovski. Nu m-au luat în serios. *(Uitîndu-se pe hartă.)*

CORA *(rîde)* : Smoktunovski ! *(Rîde.)* Da, uite : Combinatul chimic de la Turnu. *(Arată pe hartă.)* Blond, înalt, revista „Cinema". Smoktunovski... *(Rîde.)* Fac cerc pe hartă. Mi se pare că ai un accelerat la 11,20. Trebuia să-l chemi încoace pe Smoktunovski al tău. *(Pe hartă.)* De aici pleci la Rovinari. Uite aici, cerc. *(Se aude un claxon repetat.)* Iartă-mă, îți dau telefon mai tîrziu ...totul e notat aici... *(Claxon.)* Mă cheamă... Alain Delon. *(Iese.)*

ILEANA *(aruncînd după ea cheile)* : Ia-ți și cheile ! *(Se apleacă peste hartă și-și lasă capul peste mîinile încrucișate.)*

CORTINA

A C T U L III

TABLOUL 5

Un fragment dintr-o cisternă metalică, ca un uriaș inel îndreptat cu gura spre public. Dumitrița sudează cu mare atenție niște plăcuțe metalice. Intră Ileana. Este după două săptămîni de căutări. În jur, zarvă.

ILEANA *(cu o listă în mînă)* : Ion Petrescu, electrician. Văzut. *(Îl bifează.)* Bifat. Petrescu instalatorul. Văzut. Bifat. *(Îl bifează.)* Betonistul... da... văzut... *(Îl bifează.)* Ion Petrescu, zidar. *(Se gîndește.)* Zidar ?! Aha, bulgărele acela

www.cimec.ro

de var nestins. Văzut. Bifat. Şoferul de pe „Cărăbuş". Văzut. Bifat. Ion Petrescu — fierar armator...

DUMITRIŢA : ...Cîţi ai văzut ?

ILEANA : Şase. Mai sînt cinci. Doi, plecaţi la Braşov după nişte virole... Ce-s astea virole ?

DUMITRIŢA *(bate în inelul metalic)* : Uite o virolă.

ILEANA : Mersi ! Doi, neinteresanţi, şi un şofer care umblă hai-hui.

DUMITRIŢA *(deodată, în grabă, îşi pune ochelarii de cobalt şi începe din nou să sudeze ; cîteva clipe, lucrează ; ridică ochelarii pe frunte şi-o întreabă pe Ileana)* : Cum arăt ?

ILEANA *(nedumerită)* : Bine !

DUMITRIŢA : Vine.

ILEANA : Cine ?

DUMITRIŢA : Şefa, Dona Liu.

ILEANA : Inginerul-şef ?

DUMITRIŢA : Dînsa... Ţine neapărat ca toţi să arătăm bine. Mai ales noi, femeile. *(Se priveşte într-o plăcuţă metalică.)*

ILEANA : E adevărat ce mi-a spus Petrescu macaragiul, despre ea ?

DUMITRIŢA : Ce ?

ILEANA : Că i-a tuns toată echipa.

DUMITRIŢA : Nu, i-a ras-o. Vinerea trecută. A trimis şoferul să aducă un frizer cu trusă ; i-a dat jos de pe macara ; le-a spus rîzînd s-o ierte, dar nu-i plac bărbaţii care se rad numai sîmbătă ; o indispun şi influenţează asupra randamentului. Frizerul, nici una, nici două, harşti ! cu clăbuc. A fost un spectacol... Şi, culmea e că macaragiii, în loc să se supere, au cerut frizerului să-i ia şi-n răspăr. *(Intră Dona Liu.)*

DUMITRIŢA *(cu emoţie)* : Bună ziua, tovarăşă inginer-şef.

DONA : Bună ziua... Cu raze solare ?

DUMITRIŢA *(rămîne surprinsă)* : De unde ştiţi ?

DONA *(rîde scurt)* : Ştiu. *(Scurtă pauză.)* Ileana Petrescu? *(O priveşte, îi întinde mîna ; către Dumitriţa.)* Cum merge ? *(Cercetează plăcuţele lipite.)* Să nu laşi goluri în interior, că ne supărăm. *(Scoate un mic aparat, cu care recepţionează.)* Fă-o totuşi mai densă. *(Dumitriţa începe să lucreze, uitînd ochelarii pe frunte.)*

DONA *(aspru)* : Şi să pui întotdeauna ochelarii de cobalt... că-i păcat de ochi frumoşi. *(Îi trage cu un gest scurt ochelarii de cobalt de pe frunte pe ochi.)* Va să zică, cu raze solare ?

DUMITRIŢA : Eeeh... E mai mult o fantezie de-a mea, tovarăşă inginer-şef...

DONA : Nu, nu, nu... Cine ştie, poate iese ceva. Încredere şi răbdare. Răbdare şi încredere. Ăsta-i canonul succesului. Nu-i aşa, domnişoară Ileana ? Şi cum vine inovaţia asta a dumitale, cu raze solare ? Explică-ne puţin.

DUMITRIŢA : Simplu... Captez soarele într-un sistem de lupe puternice, adun razele într-un focar, dar focar, înţelegeţi ? Îl aplic pe sîrma sablată şi fac sudură numai cu soarele şi cu lupa.

DONA : ...Şi cînd nu-i soare, ce faci ? *(Pauză.)*

DUMITRIŢA : Iertaţi, fleacul ăsta mi-a scăpat... Facem soare artificial !

DONA : Şi nu crezi că ne costă mai scump ?

DUMITRIŢA : Aoleo ! Economii. Ei bine, tovarăşă inginer-şef, dar eu...

DONA : Nu te scuza, am reţinut elanul. *(Către Ileana : arătînd pe Dumitriţa.)* Ea este mai tare în soluţii.

ILEANA : Arhitectonice.

DONA : De unde ştii ? Te pricepi la arhitectură ?

ILEANA : Sînt tehnician arhitect... adică... aproape...

MEGAFONUL : Tovarăşa inginer-şef Dona Liu este rugată să treacă pe la Sectorul 11. *(Se repetă.)*

DONA *(către Ileana)* : Ce ziceau Petreştii de situaţie ? Au rîs ?

ILEANA : Mai rîdeau ei. Şi mă întrebau cum e Petrescu pe care-l caut. Are cumva vreo stea în frunte, de alerg atîta după el ?

DONA : Are ?

ILEANA : Are. Că e soţul meu. Toţi vor să-l cunoască. Patru dintre ei, chiar de aici. Electricianul, zidarul şi şoferul de pe „Cărăbuş" s-au oferit să meargă cu mine mîine, că-i sîmbătă, să-l căutăm şi pe alte meleaguri. Am umblat pînă acum în patru regiuni.

DONA : Ce ţi-a plăcut mai mult ? Ca arhitectură vorbesc.

ILEANA : Combinatul de aluminiu. O muncitoare de acolo a propus să se facă o echipă de motociclişti care să plece şi să dea sfoară în ţară că o femeie îşi caută bărbatul. Am scris şi la ziar. Dar vă reţin.

DONA LIU : Nu, nu, povesteşte... mă interesează. *(O priveşte cu interes.)*

DUMITRIŢA : Ştiţi ce-a făcut azi ? S-a urcat pe macaraua portabilă, unde era un Petrescu, şi a lucrat cu el.

www.cimec.ro

DONA : Am văzut-o.

ILEANA : Am plutit între cer şi pămînt cu Petrescu macaragiul, flecărind despre cîte-n lună şi-n stele, între timp luam grinzi de cîte o tonă şi le puneam pe palier, una după alta, la distanţă de trei metri... Creştea hala... *(strănută)* văzînd cu ochii ; am răcit puţin. Nu ştiu ce să mă fac cu atîţia Petreşti. Toţi amabili, toţi mi-au cerut adresa să-mi scrie şi, în caz că nu-l găsesc pe tizul lor, să le dau de ştire. Azi-dimineaţă a venit unul la mine, pe care nu-l chema Ion Petrescu, dar era gata să-şi schimbe numele, fiindcă, zicea el, „ce nu face omul pentru un cămin !".

DONA *(rîde)* : Asta aşa e.

DUMITRIŢA *(spontan)* : Şi n-ai găsit vreunul dintre ei mai de doamne-ajută, de care să te poţi îndrăgosti ?

ILEANA : Ba toţi. Toţi Petreştii sînt bărbaţi bine, dar eu am un Petrescu al meu... La Călăraşi, o săptămînă am lucrat cot la cot cu ei, că nu mai aveam bani de drum. Am şi-o bătătură. Uitaţi-vă. Daţi-mi ceva de lucru, tovarăşă inginer-şef, două-trei zile, că sînt iar în pană.

DONA : Şi cu Petreştii de la Club cum a fost ?

ILEANA : De unde ştiţi ?

DONA : Pe şoferul meu îl cheamă Ion Petrescu. Este foarte informat, aşa că ştiu tot.

ILEANA *(volubil)* : Acolo m-am întîlnit cu Petreştii din schimbul de noapte. Asta era la Complexul materialelor de construcţie din Bîrseşti. S-a zvonit că o femeie îşi caută bărbatul şi au venit buluc, o brigadă întreagă. Tovarăşa de la club le-a spus că pe acel bărbat trebuie să-l cheme neapărat Ion Petrescu. La început au protestat că fac favoritisme ; apoi, ca prin farmec, pe toţi îi chema Ion Petrescu. Să-i fi văzut cum se strigau unul pe altul : Ioane ! Pînă la urmă, Petreştii mi-au făcut o declaraţie în cor, ca să mă înveselească.

DONA : Şi au reuşit ?

ILEANA : Zău, tovarăşă Dona, daţi-mi ceva de lucru şi vă povestesc toată ziua, dacă vreţi, numai de-astea...

MEGAFONUL : Tovarăşa inginer-şef Dona Liu este chemată de urgenţă la sectorul 11. Se face proba. *(Chemarea se repetă de cîteva ori.)*

DONA *(pleacă în grabă ; către Ileana)* : Aşteaptă-mă ! *(Vorbeşte repede.)* Să ştii că la direcţie ai primit o notă telefonică. Ţi-o trimit prin şofer.

ILEANA : Eu ? *(Către Dumitriţa.)* Ce zici, oare îmi dă ceva să lucrez ? Văd că e prietenoasă. E de vîrsta noastră, nu ? Şi cum rîde ! *(Ia aparatul din mîna Dumitriţei şi încearcă să sudeze. Dumitriţa îi pune ochelarii de cobalt. Ileana se sperie de izbucnirea flăcării. Intră Nellu.)*

NELLU : Permiteţi-mi să mă prezint : Ion Petrescu. Zis Nellu, cu doi „l". *(Îi întinde Ilenei un buchet de flori.)* Lucrez la serviciul financiar-contabil. *(Către Dumitriţa, care-l priveşte prea insistent.)* Lasă-mă să vorbesc, tovarăşă. *(Către Ileana.)* Mi s-a vorbit despre dumneata mult — eşti o figură, ca să zic aşa. Te-am văzut pe macara, ca Romeo şi Julieta, cu Petrescu macaragiul. Pe schelă, ca la zidul morţii, agăţată tot c-un Petrescu ; la club, făcînd miting cu Petreştii. Te-am văzut la cantină, mîncînd c-o poftă de lup, tot cu Petreştii. Acum te văd cu aparatul de sudură. Petrescu unde-i ? Te-am urmărit pretutindeni, dar nicăieri, cu toate că am suferit şi ochii mei ţi-au căutat privirea febril... nu m-ai observat, nici cît negru sub unghie, că sînt şi eu un Petrescu.

ILEANA : Dar eu caut pe altcineva.

NELLU : Lasă-mă să vorbesc. Te-ai uitat după toţi Petreştii posibili şi imposibili, şi pe mine, Ion Petrescu, dezmierdat Nellu...

DUMITRIŢA : ...Cu doi „l".

NELLU : Lasă-mă să vorbesc ! *(Ilenei)*... nu m-ai băgat în seamă. Eu, care tot timpul ţi-am fost umbră credincioasă, am fost omis de privirea dumitale. Eu, care, cum adorm, îmi apari în vis, fiindcă am început să visez, da, visez, tovarăşă, de cînd eşti pe şantier, toată noaptea. Parcă mă strigi : „Nellu ! Vino !... Ilona ta — pentru că eu aşa am să-ţi spun —, Ilona te aşteaptă, te caută ; te-am căutat de-a lungul şi de-a latul, în sfîrşit, te-am găsit. Opreşte-te puţin din construcţie, Nellule, şi vino la inima mea." Aşa te-am visat. M-a impresionat şi mi-am luat inima în dinţi... *(O ia pe Ileana deoparte.)* Sînt în cîmpul muncii în linia întîi, de 12 ani de zile, iau bruto 1 250, în afară de prime şi altele. Am buletin de Ploieşti, pentru că nu-s prost să-l schimb ; sînt informat că ţi s-a comunicat că la ser-

www.cimec.ro

viciul financiar zace un suflet numit Petrescu, adică eu, şi n-ai venit. De ce? Lasă-mă să vorbesc. Ai trecut prin faţa barăcii noastre şi n-ai intrat. De ce? Lasă-mă să vorbesc...

ILEANA : N-am spus nimic.

NELLU : A rîs pînă şi Himeşoaia de mine. Iartă-mă că ţi-o spun, dar sînt indignat, nu pe dumneata, pe mine : un băiat bun n-are noroc. Cer iertare că-s indignat... glandele. *(După o pauză.)* Cer însă prilejul pentru o convorbire. Cînd puteţi să-mi oferiţi şi mie o oră? Ceva între patru ochi, confidenţial.

ILEANA : Nu văd ce-am mai putea vorbi! Am impresia că mi-aţi spus tot.

NELLU : Dar despre viaţă, v-am vorbit ceva? Nu! Despre natură?! Aşişderea! Despre dragoste? Nici să nu mai vorbim. Apoi despre fotbal, handbal în şapte, balanţe, finanţe, bani. Totu-i foarte interesant.

ILEANA *(expediat)* : Nu mă pricep la fotbal, finanţe, bani.

NELLU : Ar fi o minune, femeie să nu se priceapă la bani. Am C.E.C. *(Scoate carnetul.)* Peste cinci ani, cumpărăm turism, dacă ne ajută Dumnezeu. Eu aş putea, fără falsă modesie, să fiu un soţ model, n-am nici un viciu, în afară de burlăcie, damblaua asta cu turismul şi bazedovul, tocmai ce caută orice femeie, om liniştit, de baracă. Lucrez în linia I, Sectorul A, şi mă cheamă Ion Petrescu. *(Cu trăire.)* Mîna! *(Pauză.)* În fond, de ce să mai stăm pe gînduri? Am făcut şi sport, rugbi — de acolo am rămas cu gîtul puţin strîmb. În clasa a şaptea primară am jucat fotbal la pitici, bec; pe urmă, pe la 22 de ani, rezervă la echipa Meteorul, şutam mingea din spatele porţii — să vezi ce galerie aveam! Observaţi conformaţia! *(Se încordează.)* Nimeni din serviciul financiar-contabil n-are aşa o conformaţie ca a mea. Poftim, piatră!

ILEANA : Sînt măritată, tovarăşe contabil. De cîte ori să spun? Anunţaţi, vă rog, la staţie : sînt măritată.

NELLU : Nu-i nimic. Te-ajut eu să scapi. Fugi la bunică-mea imediat. Îţi dau azil la bunică-mea, la Tămădău, şi, între timp, legea se pronunţă : părăsire de domiciliu.

DUMITRIŢA *(către Ileana)* : Nu pierde ocazia.

NELLU *(recunoscător)* : Săru'mîna! Luna de miere o facem tot la Tămădău, regiunea Bucureşti, la taică-meu. Tot Ion Petrescu-i spune. O să mîncăm numai miere şi lăptişor de matcă, că are doi stupi. Ce meserie aveţi?

ILEANA : Eu? Arhitect!

NELLU *(lovit în moalele capului)* : Cum, chiar arhitect-arhitect?

ILEANA : Chiar.

NELLU : Şi luaţi dumneavoastră... *(modest)*... un simplu funcţionar — fiindcă nu sînt contabil.

ILEANA : Nu iau.

NELLU : Nu luaţi?

ILEANA : Nu iau.

DUMITRIŢA : Dacă nu ia — nu ia. Dragoste cu sila nu se poate.

NELLU : Mă rog, sînteţi două!

DUMITRIŢA : Şi-i măritată!

NELLU : Şi eu sînt însurat şi nu mai fac mofturi. *(O ia pe Dumitriţa mai departe.)* Nevastă-mea-i cam... în fine. Şi vreau s-o las, o iert... Orice om tinde spre ceva mai bun, nu? De doi ani de zile o tot rog, o tot chem şi nu vrea să se deplaseze, molia! Dar banii mi-i ia şi mi-i toacă pe ness. *(Către Ileana.)* Nu vă supăraţi, tovarăşă arhitectă, daţi-mi florile înapoi, că le-am luat de pe masa contabilului-şef şi, dacă află, mă arde la primă, şi fiecare primă i-o bujie, nu vă supăraţi. Nu ştiu de ce, dar în viaţa mea, eu n-am întîlnit femeie generoasă. De pildă, chiar dumneata, tovarăşă arhitectă; sînteţi o persoană, ce să mai vorbim?— aveţi inima să mă lăsaţi să-mi mănînc zilele cu otrava? Luaţi-mă. Vă faceţi o pomană cu mine, zău aşa! Şi ce dacă sînteţi arhitectă; adică noi, constructorii, care am luptat, n-avem dreptul la o arhitectă? *(Intră Ion Petrescu-Gaz.)*

GAZ : Nu vă luaţi după tovarăşul, că dumnealui e un Petrescu mai special. A împuiat capul tuturor de la administrativ, că dumneata ai venit pentru dumnealui. Şi-a invitat la nuntă-n Tămădău tot personalul administrativ.

NELLU : Vezi că consumi benzină!

GAZ : De ce c-am lăsat motorul în ralantiu? Nu-i nimic, un strop acolo, nu calicește românul.

NELLU *(zîmbind)* : Las' că-mi pici tu în mînă, cu orele suplimentare.

www.cimec.ro

GAZ *(tot zîmbind)*: Fii rezonabil, bujie *(îi arată obrazul)*, că ne supărăm.

NELLU *(către femei)*: Scuzați, vă rog. *(Către Ileana.)* Aștept răspunsul...

GAZ: Tovarășă Petrescu, noi nu ne-am cunoscut încă, dar am o rugăminte.

ILEANA: Cine ești dumneata?

GAZ: Ion Petrescu-Gaz.

ILEANA: Îmi pare bine, dar nu ești dumneata...

GAZ: Vai de păcatele mele, poftim buletinul, numai să nu vă uitați la poză, că-i la minut.

ILEANA: Nu ești dumneata cel pe care-l caut.

GAZ: Dar ce, zic eu că-s eu? Eu zic că-s Ion Petrescu, atîta doar, șofer pe Gaz. V-a trimis șefa hîrtia asta. *(Îi dă nota telefonică. După o pauză.)* Mi-a spus Ion Petrescu-Cărăbuș că plecați cu Petrescu-beton și Petrescu-armătură să-l căutați pe soțul dumneavoastră, Petrescu-dispărutul. Merg și eu cu „Gazul." Ordin de la șefă. Am zece locuri. Fiindcă nu se poate ca ruda noastră, tizul nostru, Ion Petrescu, să se poarte în felul ăsta și să fugă de o femeie ca Ileana Petrescu; nu acceptăm noi, Petreștii. Poftiți în mașină!

ILEANA *(care, între timp, citind hîrtia — nota telefonică — de mai multe ori, a devenit nervoasă. Prin spatele Ilenei a intrat Dona; Ileana n-o observă; Ileana, către Gaz.)* Nu merg. Nu mai merg nicăieri. De două luni și jumătate, ruda dumneavoastră, tizul dumneavoastră putea să dea un semn de viață, dar n-a dat. *(Plecînd spre ieșire, către Dumitrița.)* Spune-i tovarășei Dona c-o rog să mă ierte, n-o mai aștept... trebuie să plec imediat acasă. *(Arată hîrtia.)* Am tren la patru. *(Pleacă.)*

DONA *(voce foarte clară)*: Ileana! *(Se apropie de Ileana. Aceasta se oprește. Gaz, Dumitrița, Nellu fac cerc în jurul celor două. Dona, oarecum dur.)* Vreți să ne lăsați singure? *(Gaz și Dumitrița se depărtează; Nellu rămîne locului privind-o pe Ileana.)* Dumneata ce vrei? Du-te mai bine și calculează exact prima de periculozitate la brigada 23, că, dacă mai primesc o reclamație din partea muncitorilor mei, te trag la răspundere. Dumneata mă urmărești ce spun, sau privești în vid? *(O ține pe Ileana de mînă.)*

NELLU: Mă gîndeam că nu-s eu șeful.

DONA: Dar însemni și dumneata ceva acolo. *(În timp ce se întoarce către Ileana.)* Te iert, că n-am văzut de mult un funcționar de la noi cu flori în mînă.

NELLU *(fericit, îi întinde Donei florile. Dona îl privește; apoi, rîzînd).*

DONA: Nu, mulțumesc, sînt buruieni pe lîngă ce am eu în jur. *(Arată spre oameni.)*

NELLU: Scuzați, vă rog, sărut mîinile, iertați. *(Iese.)*

DONA *(către Ileana)*: Așa... Va să zică... Vino mai aproape. Stai jos... *(Constată.)* Ai ochi deschiși, ca ai mei! *(Scurtă pauză.)* Ce s-a întîmplat?

ILEANA *(arătînd nota telefonică)*: Dacă nu plec în două zile, îmi desface contractul de muncă. Eu am avut un concediu fără plată de cinci zile; au trecut paisprezece. Ion tot n-a dat nici un semn de viață; iarna bate la ușă; nu mai am bani de drum; mi-e frig, pe unde mă duc, am impresia că toți rîd... Spuneți-mi sincer, dumneavoastră considerați gestul meu exagerat?

DONA: Nu. Te înțeleg foarte bine.

ILEANA: Da... Dar cu o floare nu sperii frigul.

DONA *(își scoate haina de piele și o pune pe umerii Ilenei. Ileana refuză. Dona nu ține seama de refuz și o ocrotește ca pe o soră)*: Și... va să zică... renunți?... Nu, nu, privește-mă! După mine, sînt două feluri de a trăi viața: să vegetezi ori să arzi. Cei „lasă-mă să te las" aleg primul fel; cei curajoși și generoși, pe cel de-al doilea. Dumneata ce alegi?

ILEANA *(tace)*.

DONA: ...Eu credeam că, în privința asta, dumneata nu mai stai la gînduri, dar, cine știe, poate am greșit. Am mai greșit eu de cîteva ori în privința oamenilor, dar nu mă învăț minte. Nu pot pricepe că greșesc crezînd. Spune dumneata, greșesc?

ILEANA *(tace)*.

DONA: Dacă te-ar întreba cineva, ce vrei tu de la tine, ce-ai zice?

ILEANA *(ridică din umeri)*.

DONA: Vino mai aproape. Sînt mai mare cu 2—3 ani decît dumneata.

ILEANA: Nu arătați.

DONA *(zîmbește)*: Hm!

ILEANA: Zău că nu arătați!

DONA *(rîde, cochetînd puțin)*: Se poate... Mă mișc mult — nu renunț la nimic

www.cimec.ro

și nici n-am renunțat vreodată. *(O privește.)*

ILEANA : Nici eu nu renunț...

DONA : Nu prea se vede.

ILEANA : Nu știu cum să spun...

DONA : Ce să mai spui. Du-te după Ion, sfatul meu. Îți pun mașina la dispoziție. A greșit el c-a plecat, așa, pe nepusă masă, dar nu trebuie să greșești și dumneata. Unul din doi trebuie să fie mai înțelept, că altfel se destramă totul. Cel puțin așa spun cei cu experiență. Ce zici ?...

ILEANA *(după o pauză, spunîndu-i ceva la ureche)* : Vreau să fiu fericită...

DONA : Toți vrem... numai că nu prea știm să ne creăm fericirea ; ea e aici... în noi ; depinde de noi. Omul, de multe ori, e fericit și tot de multe ori mai puțin fericit, oricîtă dragoste și bunăstare ar avea. Dumneata știi ce înseamnă să te simți părtaș ? Cum să spun ? — părtaș... Ileana, dacă mi s-ar da mii de lei de pomană, dacă aș fi ținută numai în fotoliu, dacă mi s-ar da Sinaia cu cazinou cu tot, și tot n-aș renunța la bucuria pe care o simt cînd iese din mîinile mele un lucru durabil *(foarte simplu)* — cîmpurile astea de beton și fier sînt ale mele. Pe verticala lor scrie și Dona Liu.

GAZ *(intră)* : Tovarășă inginer-șef Dona, sînteți chemată la direcție. A venit comisia de ingineri și arhitecți de la Centru. *(Ileana își aprinde o țigară.)*

DONA : Bine. Ar trebui să-i las să mă aștepte, că și noi îi așteptăm de o lună de zile... Bine. *(Gaz iese. Către Ileana.)* De cînd fumezi ?

ILEANA : De azi.

DONA : Să nu mai fumezi. Fumul tulbură ochii și glasul, și nu trebuie. Sîntem femei și sîntem frumușele amîndouă, nu trebuie. Mie una, îmi face rău. *(O mîngîie.)* Nu fuma ! *(Ileana lăcrimează.)* Tot ce ți-am spus a fost teribil de plicticos și cred că nu ți-aș fi spus dacă, pe undeva, nu te-aș simți aproape. Cine-i femeia care ți-a telefonat ?

ILEANA : Cora, o prietenă de-a mea.

DONA : Și ce vrea ?

ILEANA : Să mă întorc acasă. Că-mi pierd serviciul.

DONA *(se uită în jur ; fluieră. Șoferul apare. Dona către Ileana)* : Te rog, du-te cu șoferul acasă la mine, mănîncă, încălzește-te... o să-ți dea mama de toate... odihnește-te bine, că mîine plecăm... Plecăm amîndouă. *(Îl ia pe Gaz deoparte.)* Spune-i mamei s-o alinte puțin.

GAZ : Poftim ?

DONA : Eu vorbesc limpede. S-o mîngîie, ai înțeles ?

GAZ : Am înțeles. *(Către Ileana.)* Poftiți în mașină.

DONA *(către șofer)* : Și pregătește „Gazul" pentru drum. Îl speli, îi pui o floare la parbriz, și două zile ești liber. *(Dona iese.)*

GAZ *(către Ileana)* : Poftiți.

(Ies în partea opusă. Se aude mașina plecînd. Intră Nellu.)

NELLU *(fugind și strigînd după Ileana)* : Cu mine cum rămîne ?... Alo !

Cortina

TABLOUL 6

Alt loc pe șantier. Miluță e urcat pe un stîlp și repară difuzorul care cîntă asurzitor o melodie de muzică ușoară. Lică și Nunuța, cu mîinile la urechi, se uită în sus la cel care repară. Ion, mai deoparte, discută cu Tuciu.

ION *(către Tuciu, tare, peste zgomot)* : Am o ocazie. Petrică pleacă cu T.V.-ul în rodaj, și are ruta pe-acolo !

TUCIU *(strigă către cel de pe stîlp)* : Miluță ! Oprește drăcia, n-auzi ? Că ne strici urechile. *(Către Ion.)* Ce-ai spus ?

ION *(tare)* : Plec acasă. Petrică face rodaj cu T.V.-ul. Mă duc să văd ce se întîmplă cu Ileana !

TUCIU *(ironic)* : Păi, ziceai c-o să vină... Că nu te lasă ea singur... Stratagema ?!

ION : ... Se întîmplă ceva cu ea, da, da. De-atîta timp să nu dea nici un semn, parcă nu-mi vine să cred. *(Megafonul cîntă mai tare. Către cel de pe stîlp.)* Taci, mă ! Și mai schimbați plăcile astea...

LICĂ : ... Că le-am învățat pe de rost. Cînt eu mai departe.

TUCIU : Puneți simfonii. *(Megafonul este oprit. Cîntecul este reluat de Lică.)* Și dacă n-o poți convinge, ce faci ?

ION : Ce fac ?... Ei, și de ce pui răul în față ?

www.cimec.ro

(Se aude claxonînd repetat, insistent; Ion îşi ia rămas bun de la Tuciu, apoi de la Lică.)

LICĂ : Unde pleci ?

ION : Acasă.

LICĂ : Cum — cum ? Acasă ?... *(Claxon. Ion iese în grabă.)* Stai, Ioane, să ne explici. *(Ion se întoarce; se aude la megafon, brusc, asurzitor, muzică uşoară. Lică, tare.)* Miluţă, ia coboară tu de acolo, că prea mă calci pe nervi, gata. *(Îl ţine pe Ion de mînă.)*

MILUŢĂ : Poftim ?

LICĂ : Mă, dacă nu încetezi, scutur stîlpul. Dă-te jos... Nu vrei ? *(Se duce la stîlp.)*

MILUŢĂ : Stai, tovarăşe, că acum e gata, aplic surdina.

NUNUŢA : Fă-l mai piano.

LICĂ *(tare)* : Adică să tacă ! *(Megafonul tace.)*

ION *(Îi întinde aparatul cu care lucra)* : Ia-l ! Ia şi lucrează cu aparatul meu. Nu te mai uita aşa lung la el, că-l deochi.

LICĂ *(repede)* : Ce-ai zis ? Mai zi o dată, mă rog, că nu pricep.

ION : Fii băiat deştept !

LICĂ : De deştept, sînt deştept — dar tehnica mă omoară. Şuşnea zice că aparatul ista nu-i pentru alde mine, că n-am „nivel" ! Aiurea !

(Claxon repetat, se apasă pe accelerator.)

ION *(ieşind în mare grabă)* : Nici un aiurea ! Învaţă !

(Se aude plecînd maşina. Lică ia aparatul şi începe să lucreze.)

NUNUŢA *(către Lică)* : Ai grijă, că automatul nu-i ciomag. Ţine-l ca lumea.

LICĂ : Ia dă-mi tu bună pace, că eu n-am vorbă cu tine.

NUNUŢA : Atunci, lasă aparatul. *(Pauză.)* N-auzi, domnule ? N-ai cultură.

LICĂ : Ba este !

NUNUŢA : Cîte clase ai, domnule, că faci dezacorduri ? !

LICĂ : Am eu cîte am, dar pentru aista *(bate în aparat)* o iau de la alfabeţi. Şi nu-mi spune mie domn, ca la covrigari, că eu am nume. Mă cheamă Lică Cremene, tovarăşul. Atît. Fără... dezacorduri.

MEGAFONUL *(ex-abrupto)* : În ziarul de azi a apărut la rubrica „Muncă, dragoste, idealuri", scrisoarea intitulată „O femeie îşi caută bărbatul". Dăm citire textului scrisorii : „Mă numesc Ileana Petrescu. Acum două luni am avut o discuţie aprinsă despre idealuri cu soţul meu, în urma căreia ne-am despărţit. A plecat..." *(Megafonul se întrerupe.)*

TUCIU *(energic)* : Ce-ai făcut, Miluţă ?

MILUŢĂ : Poftim ?

TUCIU : Dă-i drumul, n-auzi ? Repede ! Fă-l să meargă !

LICĂ *(ţipă)* : Urgent ! !

MILUŢĂ : Mi-aţi spus să tacă.

TUCIU : Ba să meargă !

MILUŢĂ : Dar ţipă !

TUCIU : Să ţipe, să urle, dar să meargă !

LICĂ : Nu sta de lemn, Tănase ! Miluţă, dă-i drumul !

MILUŢĂ : N-am liţă.

TUCIU : Fără liţă, drăguţă, că pînă acum a răcnit fără nici o liţă.

LICĂ : Uită-te la el, stă şi se scarpină în cap.

TUCIU : Fă-l, mă !

MILUŢĂ : Fă-l dumneata fără liţă, că m-aţi ameţit de cînd mă sîcîiţi. Ba opreşte-l, ba dă-i drumul, ba mai încet ; mă doare capul şi pe mine, că doar om sînt. S-a rupt siguranţa, şi gata, mă dau jos...

LICĂ : Stai acolo, că dacă cobori te ating. Mă interesează ce spune Ileana.

MILUŢĂ : Care Ileana ?

LICĂ : Ileana din difuzor.

MEGAFONUL : „...şi cînd ai plecat cu cei trei prieteni ai tăi, cu toate că mi-era greu, am răsuflat uşurată..." *(Megafonul se întrerupe.)*

TUCIU : De ce pui mîna, Miluţă, dacă nu te pricepi ? De ce ?

MILUŢĂ : Păi nu i-am făcut nimic. El a început singur. M-am şi speriat.

LICĂ : Cine ţi-a pus sculele în mînă ? Că prea eşti nătăfleaţă !

MILUŢĂ : Mai încet, că am şi eu orgoliul meu, atîta îţi spun.

LICĂ : Poftim ! Iar se scarpină în cap liliputanul ăsta.

MILUŢĂ : Am o idee.

LICĂ : Ce idee ?

MILUŢĂ : Îi dau un pumn. *(Îi dă : megafonul cîntă asurzitor o melodie.)*

TUCIU *(cu năduf)* : Ia-i scara, Lică, şi lasă-l agăţat de difuzor, mînca-l-ar ciorile, că mi-a stricat toată ziua. Să te duci să-mi aduci articolul.

LICĂ : Haiti ! Pas alergător.

www.cimec.ro

NUNUȚA : Lăsați-l în pace, ce-aveți cu el ?

LICĂ : Ni-i simpatic !

NUNUȚA : Dă-te jos fără frică, Miluță. *(Către Tuciu și Licã.)* Face și el ce poate.

MILUȚĂ *(s-a dat jos. Megafonul încetează. Miluță se apropie de Tuciu, timid)* : Am uitat să vă spun că, acum o oră, îl căuta, la baracă, pe nea Petrescu, o femeie. Eu am crezut că-i escavatoristul și am trimis-o la dînsul. Tot Petrescu îl cheamă.

TUCIU : Cum era femeia ?

MILUȚĂ : Nu știu.

TUCIU : Blondă, brună, înaltă, slabă, cum ?

MILUȚĂ : N-am văzut-o.

LICĂ : Cum n-ai văzut-o, Miluță, dacă zici că ai vorbit cu ea ?

MILUȚĂ : Am vorbit, dar nu m-am uitat la dînsa.

LICĂ : Ia să te uiți la femei, că cu mine ți se împlinește. Prea multe lipsuri ai. Șterge-o ! Piei ! ! *(Îl expediază fluierînd scurt. Miluță iese protestînd.)*

(Intră Miron.)

MIRON *(pe nerăsuflate)* : A venit Ileana, e la club. Unde-i Ion ? *(Nervos.)* Unde-i Ion, dom'le ? Vreți să vă întreb de-o sută de ori ?

TUCIU : A plecat.

MIRON : Aud ? !

TUCIU : Acasă.

LICĂ : Ete, acum, a plecat cu Petrică. Face rodaj cu T.V.-ul *(Intră Miluță, agitîndu-se.)*

MILUȚĂ : Nene Tuciule, ia-ți oamenii și prezintă-te la inginerul Șușnea. Pas alergător.

LICĂ : Pe mine nu m-ai văzut — auzi ?

TUCIU : Spune-i că venim îndată.

MILUȚĂ : Acum, nea Tuciule. Stau basculantele.

TUCIU : Avem treabă... Un bob zăbavă, și venim.

MILUȚĂ : Nu sînt oameni, înțelegeți !

LICĂ : Ia du-te tu înainte și taci mîlc. Nu ne-ai văzut. Auzi ! ?

MILUȚĂ : Ba v-am văzut !

LICĂ : Mă, tu vrei chelfăneală ? !

MILUȚĂ : Șeful a spus să v-aduc acum. Acum v-aduc ! *(Rugîndu-se.)* Pentru zece minute doar. Asta-i situația. Nu plec fără voi. Mi-a spus să nu plec, și nu plec.

LICĂ : Ce ziceți de el ? ! *(Mustrîndu-l.)* Cum de te mai rabdă pămîntul, măi Miluță ? Ce vrei tu de la sufletul nostru, ai ? Ne-ai spart timpanele, nu ți-am zis nimic. Ai făcut ce-ai făcut și-ai mîntuit difuzorul cu inovațiile tale, tocmai cînd voiam să-l ascultăm ; te-am iertat, nu ți-am luat scara. Acu, trebuie să ne ducem la club și tu te protăpești în fața noastră ? *(Ridică tonul.)* Ai ? *(Gata să-l lovească.)* Ia-o din loc!

MILUȚĂ : Unde vă duceți ? La club ? !

LICĂ : O problemă de-a noastră... sufletească. Înțelegi ? *(Miluță stă nedumerit ; Licã, celorlalți.)* Sufletul, că nu înțelege ! *(Către Miluță.)* Tu, în loc să te ferești din calea noastră, te bagi în gura lupului. *(Scurtă pauză.)* Taci, hm ?

MIRON : Miluță, mergem. Pentru zece minute mergem. Dar am o rugăminte la tine. *(Rar.)* Adu-ne niște flori.

MILUȚĂ : Ce s-aduc ?

MIRON : Flori, dragă : trandafiri, zambile, panseluțe, ce vrei tu, numai să semene a flori.

MILUȚĂ *(căzut din cer)* : De unde s-aduc flori ?

MIRON : De unde știi, numai adă !

MILUȚĂ : Păi, asta-i, că nu știu.

LICĂ : Ia și tu dintr-o grădină, de undeva.

MILUȚĂ *(contrariat)* : Să fur ? !

MIRON : Nu ți-e rușine ? Eu ți-am spus să iei.

MILUȚĂ : Nu mă duc.

MIRON : Ia motocicleta mea și du-te. Na-ți cheia de contact.

MILUȚĂ *(ia cheia, uită de toate)* : Ei, așa fur !

LICĂ : Vezi ce flori iei, să nu vii cu dumitrițe, sau crîșmărese, că le furi degeaba.

MILUȚĂ : Las' că am și eu atîta cap s-aleg niște flori.

MIRON : Nu pleci ?

MILUȚĂ : Întîi să plecați voi la inginerul Șușnea.

TUCIU : Just. Hai, Miroane, Licã !

(Miluță iese.)

MIRON *(către Tuciu)* : Tuciule, fugi cu motocicleta după Ion și adă-l imediat înapoi.

TUCIU : N-am cum. A plecat cu Petrică. Ăla zboară, mănîncă pămîntul.

MIRON : Las' că nici cu tine nu mi-e rușine. Îl prinzi la postul de control.

www.cimec.ro

Hai că dau telefon plutonierului, să-l oprească.

(Iese Miron, după el Tuciu.)

LICĂ *(cîteva clipe lucrează cu aparatul. Către Nunuța):* Nu mai ține supărarea. Vreau să-ți spun cîteva vorbe.

NUNUȚA : Spune.

LICĂ : Mi-am luat gabardină să-mi fac haine... O facem...?

NUNUȚA : Ce să facem ?

LICĂ : Știi tu. Acum avem și nănaș, că a venit Ileana. Cum ne-a fost vorba. La baracă o facem. Atîrnăm niște lanțuri de hîrtie creponată, aduc eu doi brazi, beteală, confeti, și gata pavoazarea. *(Pauză. Lică urmărește ceva în afara scenei, iese puțin și vine cu o frunză.)* Ia-o ! A trecut și toamna... Vezi ce roșie îi... ? Țin la tine și, dacă vrei să mă esprim și mai altfel, pot să-ți spun că... ce mai la deal, la vale... *(Tandrețe ; pauză.)* Eu nu te-am întrebat niciodată, Nunuța. Cum crezi tu c-o să arate... primul... O să semene cu mine ?

NUNUȚA : Vezi cum te obrăznicești, Lică ?

LICĂ : Eu aș vrea să fie, așa, un zurbagiu ca mine... Gata, tac ! *(Intră Armatorul și Sfiosul.)*

ARMATORUL : Tu, da, dar eu prin ce atrag atenția ? Împrumută-mi cravata... să am și eu ceva ca lumea pe mine.

SFIOSUL : Și eu cum să intru ?

ARMATORUL : Uite așa. *(Îi desface cravata și răsfrînge gulerul cămășii peste haină. Armatorul își pune cravata.)* Ce zici, sînt mai luminos ? Ține-mi oglinda să mă uit...

SFIOSUL : Fețuiește-ți sprîncenele, Ionică... Stau zburlite.

ARMATORUL : De emoție. *(Se uită în oglindă.)* O fi frumoasă, Ileana ? Nici n-o să trebuiască să-și schimbe numele. Eu, Petrescu, ea Petrescu. *(Intră Petrescu-crampon.)*

CRAMPON *(către Sfiosul):* Privește în zare, Ionele, și fii cîteva clipe inspirat. *(Arată cum.)* Așa să stai de vorbă cu Ileana, ia încearcă. *(Sfiosul face pe inspiratul.)* Bravo ! Să te gîndești la anul 2 000, ca să arăți fericit.

SFIOSUL : Atunci o să fiu oale și ulcele, asta-i fericire ?

CRAMPON : De ce nu te zbați ?

SFIOSUL : De ce să mă zbat ?

CRAMPON : Ca să se vorbească de tine. Ai păr alb pe la urechi, și nu s-a auzit nimic de existența ta.

SFIOSUL : Păi eu cînd fac ceva nu răcnesc.

CRAMPON : Ba răcnește ! Să se audă de tine. Asta impresionează femeile.

SFIOSUL : Păi, se vorbește. Eu sînt Petrescu, poate nu mă cunoști. Petrescu de la Huși.

CRAMPON *(privind departe):* Ea e, o vedeți ?... În sectorul II. Cea cu haină albastră.

SFIOSUL : Ziceai că ne așteaptă la club.

CRAMPON : O fi ieșit și dînsa pe teren. Haideți, că ne caută.

LICĂ : Hei, alo, alo ! Înapoi ! !

CRAMPON : Poftim ?

LICĂ *(autoritar):* Înapoi ! ! *(Trece înaintea lor.)* Eu vorbesc cu ea.

ARMATORUL *(prinzîndu-l de braț):* Te cheamă Ion Petrescu, cumva ?

LICĂ : Am eu alte probleme de discutat, nu-mi arde de însurătoare.

CRAMPON : Atunci, vezi-ți de lucru. Hai, băieți !

LICĂ : Treaba asta nu se face, așa, la înghesuială.

CRAMPON : Pe tine, pisoiule, nici la înghesuială nu te ia nimeni. Te-ai uitat vreodată în oglindă la ficsonomie ? Na, uită-te ! Așa, de curiozitate. *(Îi pune o oglindă în față. Cei trei Petrești pleacă.)*

LICĂ *(somează):* Stai ! Dacă v-ați aprins, vă sting eu pe toți îndata mare. Tot n-am făcut eu sport cam de mult. Stați jos colea. Că vă lămuresc eu pe loc.

(Intră Ileana, însoțită de Miron și încă trei Petrești.)

LICĂ *(ii iese înainte):* Săru' mîna... și bine-ai venit !

ILEANA *(surprinsă plăcut):* Lică...

LICĂ : El îi ! *(Ileana, bucuroasă de revedere, îl sărută. Lică mai dă o dată mîna cu Ileana și de data asta îi sărută mîna.)*

ILEANA *(către Lică):* Unde e Ion ?

PETREȘTII : Aici, prezent !...

LICĂ : Ssst ! *(Miron îi face semne lui Lică să tacă, Lică nu observă.)* A plecat Ion.

ILEANA : Unde a plecat ? *(Miron îi face semne lui Lică.)*

LICĂ *(nu observă):* Nu știa că vii ! Dorul l-a răpus. N-a mai avut răbdare și a plecat.

MIRON *(vrînd s-o dreagă):* În sectorul 19 a plecat, la capătul celălalt.

www.cimec.ro

LICĂ *(spontan; gafă)*: Nu, a plecat acasă! A avut o ocazie și... s-a dus.
ILEANA: Unde?
LICĂ *(ridicînd din umeri)*: Acasă.
ILEANA: Acasă?!
LICĂ: A mai fost el o dată acasă, acum o lună, dar n-a intrat.
ILEANA: E-adevărat, a plecat acasă?
LICĂ: Din dragoste a făcut-o, că te iubește.
ILEANA *(scurtă pauză)*: M-a iubit mai mult atunci cînd a dispărut, cînd m-a lăsat singură. *(Abia își stăpînește plînsul.)*
LICĂ *(neștiind ce să facă, i-o prezintă pe Nunuța)*: Nunuța!

(Ileana dă mîna cu Nunuța; Petreștii se înghesuie și dau și ei mîna cu Ileana.)

CRAMPON: Noi vă așteptăm la club...
ILEANA: Poftim?
SFIOSUL: Să vă așteptăm la club?
ILEANA: Da! *(Trece într-o parte și stă de vorbă cu Miron, Nunuța și Lică.)*
SFIOSUL: Numai la mine se uita.
CRAMPON: La tine?! Păi tu nu te vezi că ești făcut la repezeală, în pauza de prînz, între două schimburi?
SFIOSUL: Eu, alături de tine, sînt ca un porumbel lîngă o bufniță.
CRAMPON: Ei, ce zici de el?
ARMATORUL: E modest.
SFIOSUL: Uite așa cum mă vedeți, n-a fugit de mine, pînă acum, nici o femeie. Ba, cică am farmec. Și asta e mai ceva decît fațada... Fiindcă nu se scofîlcește...
LICĂ *(apropiindu-se de ei)*: Ileana spune că n-aveți ce căuta la club dacă nu sînteți oameni deosebiți... Eu i-am spus că nu sînteți, dar a zis că să vă întreb. Sînteți?
CRAMPON: Noi?
LICĂ: Dar cine, eu? *(Apropiindu-se.)* Și dacă aveți visuri.
CRAMPON: Ce fel de visuri?
LICĂ: Adică, dacă vă trece prin minte să faceți și voi ceva mai acătării pe lumea asta. Adică, nu numai umbră pămîntului... Mă, dar tari mai sînteți de cap. Ai tu vreo țintă, măi Sfiosule?
SFIOSUL: Am... Am și eu, cum are toți.
CRAMPON *(către Lică)*: Frățioare, fă-mi rost de un vis, fac cinste.
LICĂ: Cam ce-ai vrea tu să ai?
CRAMPON: Totul.
LICĂ: Ce totul?
CRAMPON: Totul, frățioare! Bani, femei, mașină, Coasta de Azur, picioare ca ale lui Di Stefano, pe Brigitte Bardot...
LICĂ: Lasă-te păgubaș.
CRAMPON: De ce?
LICĂ: Un vis mai concret n-ai?
CRAMPON: N-am! Dar nu-i nimic, mă duc la noroc.
SFIOSUL: Eu vreau să ajung dispecer; e deajuns?
ARMATORUL: Dar nu ești?
SFIOSUL: Da, dar eu vreau să ajung unul bun.
ARMATORUL: Și după aceea?
SFIOSUL: Și, după aceea, să ajung și mai bun!
CRAMPON: Și mereu așa?
SFIOSUL: Da.
CRAMPON: Mergi și tu la noroc.
ARMATORUL: Tovarăși, am și eu un vis, dar cred că nu e cazul să vi-l spun. Mai bine mă las păgubaș. Dar e vis.
CRAMPON: Care?
ARMATORUL: Să mi se îndesească părul pe creștet. *(Își scoate basca.)*
CRAMPON: Ăsta, da, e vis. *(Miron se apropie.)*
MIRON: Fraților, iertați-mă că mă amestec, dar săraci mai sînteți cu duhul! Vă spargeți capul de un sfert de oră și nu găsiți nimic mai de doamne-ajută... Măi Petreștilor, vreți voi ca noi, românii, să ajungem oameni vestiți, meseriași de talie mondială?
LICĂ: Așa de să bubuie.
PETREȘTII: Vrem, nene.
MIRON: Atunci de ce nu vă dați seama că sînteți niște visători mari, măi Petreștilor. Uite aici, avem toate visurile *(arată palmele)*, ca pe fulgere le ținem. Dinspre partea asta, puteți fi cu inima ușoară; dar, degeaba, că Ileana caută un alt Petrescu...

(Se aude în depărtare o mașină care vine cu viteză amețitoare. Mașina se oprește brusc. Ileana nu mai este în scenă. Intră Ion, vijelios.)

ION: Unde e Ileana?
CRAMPON *(arată într-o parte)*: Aici în gheretă! *(Ion dă să intre, Petreștii fac zid.)*
ION *(explicînd)*: E soția mea.

www.cimec.ro

CRAMPON : Vezi-ţi, tovarăşe, de treabă, nu se ştie.
ION : Cum nu se ştie ?
CRAMPON : O să vezi tu cînd ţi-o veni rîndul. Dacă eşti un visător mai mare decît noi, te-o alege ; dacă nu, fii sănătos şi iubit.
ION *(nervos)* : E soţia mea.
ARMATORUL *(nervos)* : Ai răbdare, omule, urma alege.

(Ion vrea să treacă. Petreştii îl trag de haină înapoi. El lasă haina şi pleacă mai departe. Petreştii, agili, îl prind şi-l imobilizează. Dintr-o zmucitură îi înlătură. Petreştii se reped din nou. Încăierare. Pe acest joc intră Ileana. Petreştii se potolesc brusc şi se aşază în şir. Ion rămîne pironit locului.)

PETREŞTII *(către Ion)* : Treci la coadă... *(Ion, zîmbind, cu ochii la Ileana, se aşază după cei şase Petreşti.)*
UN PETRESCU : Să aleagă dînsa.
ALT PETRESCU : Tovarăşă... Pe care-l alegi ?...
SFIOSUL : ... că noi ăştia şase avem visuri...
CRAMPON *(imediat)* : Dacă vreţi, vi le spunem.
ILEANA *(privindu-l pe Ion)* : Nu e nevoie.
UN PETRESCU : Dînsul acum a venit... Stai, dom'le, la rînd, eşti al 7-lea.
ILEANA *(scurtă pauză)* : Iubesc pe al 7-lea. *(Se apropie de Ion, vin unul spre altul. Ion şi Ileana, faţă în faţă.)*
ILEANA : ...Am venit.
ION : Ţi-am spus eu...
ILEANA : De ce ai fugit de aici ?
ION : Îmi pierdusem puţin răbdarea.
ILEANA : Ziceai că mă aştepţi oricît.
ION : Ei... slăbiciuni.
ILEANA : Cu slăbiciuni îmi placi mai mult. *(Îşi lasă capul pe pieptul lui.)*
ION : Am cîte vrei.
ILEANA : Te lauzi. N-ai tu atîta farmec. Arată-mi Pelişorul.
ION *(gest)* : Acolo...
ILEANA : Şcoala unde-i ?
ION : Aproape... Să te înscriu ?
ILEANA : Vezi cum strici ambianţa, Ioane ? În seara asta vreau să dansăm şi să bem.
ION : Sîntem gînd la gînd.
ILEANA : Unde dansăm ?
ION : Avem un ring de dans.
ILEANA : Ce orchestră ?
ION *(către Petreşti)* : Cine cîntă în seara asta ?
SFIOSUL : Nea Paul la acordeon şi Miron la baterie.
ION : Elita. *(Scoate din buzunar un pachetel şi-l dă Ilenei.)*
ILEANA : Ce e aici ?
ION : Mi-ai spus să iau o sută de grame de cafea braziliană. Am luat.

(Se privesc, rîd. Intră Miluţă, plouat.)

MILUŢĂ : N-am găsit flori.

C O R T I N A

Ilustraţia : VAL MUNTEANU

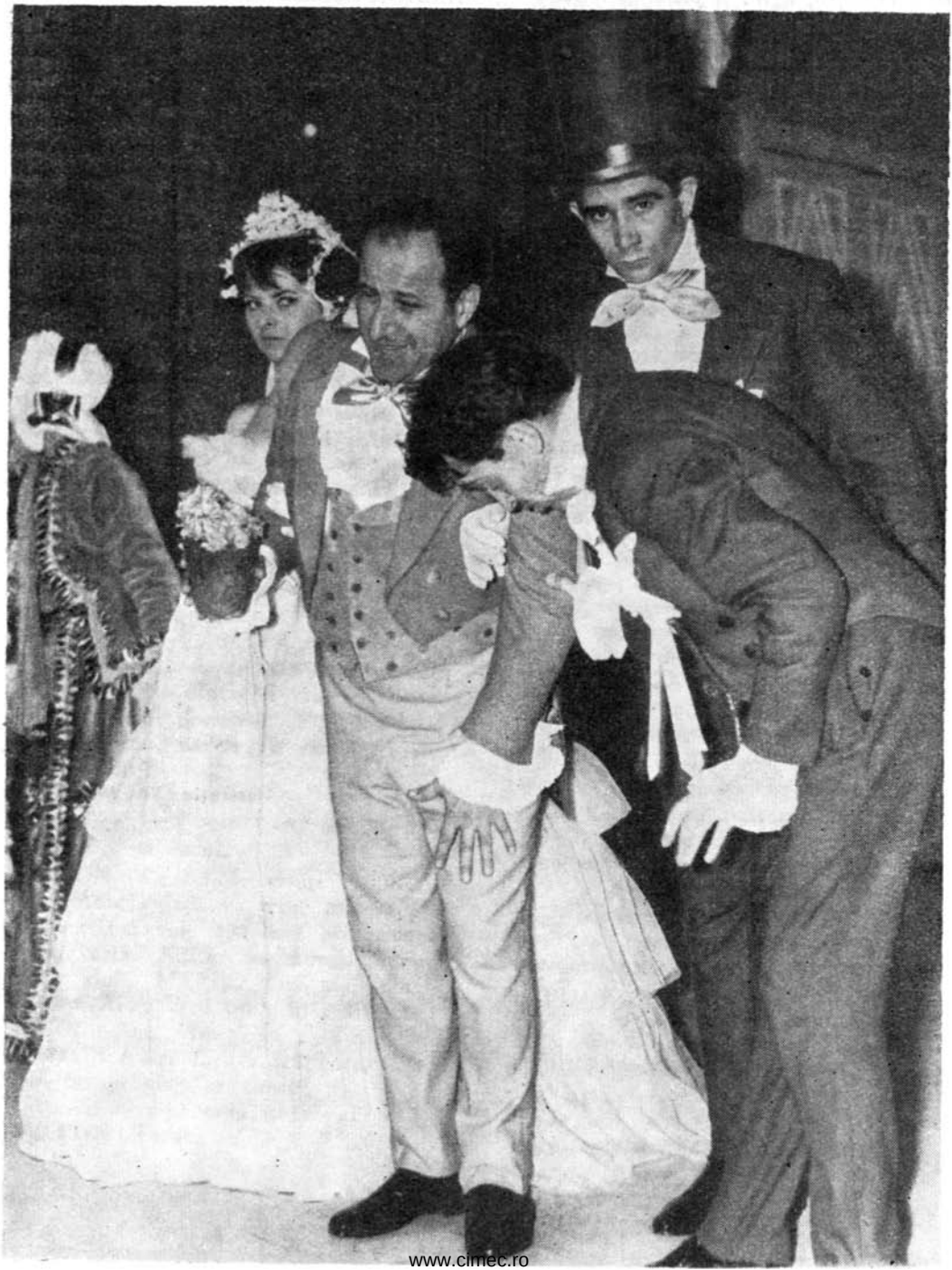
www.cimec.ro

Fotocronica

Teatrul Muncitoresc C. F. R.

„PĂLĂRIA FLORENTINĂ" de Eugène Labiche
(Adaptare de Al. Popovici)

Mariana Mihuț (Hélène), S. Mihăilescu-Brăila (Nonancourt), Cornel Vulpe (Fadinard) și Cornel Dumitraș (Bobin)



www.cimec.ro

Maria Georgescu-Pătrașcu (Anaïs) și Ștefan Bănică (Emile)

Dana Comnea (Baroana de Champigny)

Tamara Buciuceanu și Cornel Vulpe (Fadinard)

Cornel Vulpe (Fadinard), Athena Zahariade (Virginie) și Traian Dănceanu (Vezinet)

www.dmer.ro

tot despre munca actorului

COLABORAREA CU REGIZORUL

Se întîmpla adeseori ca, privind un spectacol realizat într-un trecut foarte apropiat, care se confundă încă nu o dată cu prezentul, să spunem: „Frumos spectacol, foarte interesantă regie, deşi interpretarea lasă de dorit." Urmărind linia ideii regizorale, pe care o preţuiam chiar pentru simplul fapt că se manifesta activ, treceam cu vederea mecanizarea unor actori ce urmăreau numai superficial indicaţiile directorului de scenă, nu dădeam atenţie momentelor jucate neutru, din care lipsea vibraţia vie a sincerităţii ; se întîmpla să iertăm chiar mici şabloane, intonaţii uşor desuete, falsurile nu prea importante strecurate pe scenă.

Astăzi, nu mai putem privi un spectacol aşa. Ştim ce putem aştepta de la fiecare regizor, îndrăzneala viziunii asupra întregului nu ne mai cîştigă, indiferent de actor. Este o creştere firească, în relaţiile noastre cu scena : atîta vreme cît regia, ca atare, era o revelaţie, ne mulţumeam şi cu rezultate aproximative în interpretare. Astăzi, cînd intrăm într-o vreme de maturizare a direcţiei de scenă, ca profesie, şi a teatrelor noastre celor mai bune, calitatea realizării devine hotărîtoare, fiind definită, în cea mai mare parte, de reuşita conlucrării dintre regizor şi actor — mai simplu spus, de joc.

www.cimec.ro

Ar fi naiv să ne închipuim că, atunci cînd am lăsat în urmă ceea ce numim, destul de greşit, naturalism (de fapt, era vorba, cum arăta Valeriu Moisescu[1], de un fel de „realism muzeistic", reconstituire şi dogmatizare a verismului din secolul XIX), am învins tot ce moştenisem rău de la teatrul vechi. În domeniul concret al plasticii de scenă şi al mişcării de ansamblu, vechiul a fost mai uşor de înfrînt, pentru că putea fi precis definit şi atacat sigur; în lumea ceţoasă şi instabilă a creaţiei actorului, lume pe care teoria şi practica teatrului modern nu au izbutit să o disciplineze decît în parte, vechiul este însă mult mai rezistent. Tocmai pentru că e fluid, imprecis şi mobil, schimbîndu-şi mereu cîte puţin înfăţişarea, ca să poată supravieţui. Aici, bătălia abia începe; aici se mută acum focarul luptei pentru nou.

PRINCIPIUL ACŢIUNII

Nu ca o descoperire a noastră, ci ca una din concluziile mari ale istoriei spectacolului în secolul al XX-lea, componenta imaginii scenice care se impune prima atenţiei, în orice încercare de studiu estetic, este *acţiunea* — în cel mai larg înţeles al cuvîntului, ca fapt, relaţie activă, reacţie faţă de o împrejurare.

Aici stă una din cele mai însemnate deosebiri principial-estetice dintre arta spectacolului de astăzi şi cea de acum o sută de ani. Aşa cum îl cunoaştem din documente şi din prelungirile sale pe scenele prezentului, teatrul secolului al XIX-lea era un *teatru al cuvîntului*. Actorul se slujea aproape exclusiv de cuvînt, de sonoritatea cuvîntului, pentru a înrîuri publicul şi, ca atare, el făcea din cuvînt un spectacol. De aici, declamaţia, emfaza, gestica retorică, specifice secolului trecut. Întorcîndu-se spre izvoarele artei dramatice, teatrul vremii noastre redevine un *teatru al acţiunii*, care aşază cuvîntul în rînd cu alte componente ale imaginii scenice — plastică, mişcare, partitură sonoră — pe care nu numai că replica nu le mai înăbuşă, dar le pune în valoare, căpătînd, din conlucrarea cu ele, dimensiuni şi forţe noi. Astăzi, odată cu regizorul şi dramaturgul, actorul învaţă să acţioneze asupra conştiinţelor mai complex şi mai divers decît înainte. Întorcîndu-se spre mari epoci de spectacol, ale căror experienţe de spectacol fuseseră date la o parte de reprezentaţia burgheză — de pildă, epoca elizabetană sau aceea a commediei dell'arte —, el înţelege că acţiunea intră, ca osatură principală, în structura actului teatral. Ea nu poate fi decît sugerată, din punctul de vedere al reprezentării, în documentul pe care îl constituie textul dramatic, dar, tocmai de aceea, o operă cu adevărat teatrală, o piesă care nu are doar valoarea scrisului, îşi dezvăluie înţelesul deplin numai atunci cînd este jucată şi dacă este viu jucată.

Această redescoperire au trăit-o, în diferite feluri, mulţi din creatorii spectacolului contemporan. Stanislavski a fost printre primii, atunci cînd a dat acţiunii fizice rolul principal în educaţia actorului. De pe alte poziţii, Brecht confirmă aceeaşi convingere. El susţine că o bună piesă de teatru nu se lasă descifrată decît în parte la lectură, că ea capătă sens rotund abia în spectacol. (Şi dramaturgia lui, într-adevăr, nu poate fi înţeleasă pînă la ultimele semnificaţii artistice şi de viaţă, decît atunci cînd este desfăşurată pe scenă şi numai dacă este bine interpretată.) Peter Brook afirmă acelaşi lucru, cînd vorbeşte despre Shakespeare ca despre un autor descifrabil pînă la capăt numai pe scenă. Dramaturgi ca Beckett, Ionescu dau indicaţiei de acţiune un înţeles teatral egal cu acela al replicii. În finalul piesei *Aşteptîndu-l pe Godot*, cei doi eroi spun că pleacă, dar, subliniază ultima paranteză, rămîn nemişcaţi sub copacul din mijlocul scenei. Ideea se realizează numai din contrapunerea cuvîntului cu fapta.

Împrumutate din diferite arii de muncă — educaţia actorului, tehnica scrisului dramatic, regie — aceste mărturii, şi multe altele asemănătoare, pun în evidenţă importanţa pe care a căpătat-o acţiunea. Iată de ce creatorul tuturor acţiunilor scenice — regizorul — este omul de teatru care a devenit, în cinci-şase decenii, personajul principal al spectacolului modern.

Aşadar, primul element, primul material de lucru şi primul stimulent oferit de regizor intuiţiei, sensibilităţii şi inteligenţei actorului, este acţiunea. De calitatea acesteia

---

[1] „Teatrul" nr. 5, în articolul „Nu imit natura, lucrez ca ea...".

www.cimec.ro

— de forța ei de sugestie și de concentrarea nuanțelor psihologic-sociale pe care le cuprinde, ca și de expresivitatea ei teatrală — depinde adeseori în întregime reușita interpretării.

Suita acțiunilor și relațiilor create de regizor pe scenă poate unifica și cimenta toate interpretările dintr-un spectacol, nivelînd deosebirile de înzestrare și formație și valorificînd la maximum chiar și cele mai palide însușiri ale actorilor. Un bun exemplu în privința asta a fost montarea lui Lucian Pintilie cu *Domnul Biedermann și incendiatorii*, la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra", una din cele mai izbutite realizări ale ultimelor două stagiuni, departe de a fi epuizată, ca sensuri și concluzii, în comentarii.

Lucian Pintilie a pus la îndemîna actorilor acțiuni care defineau, dintr-o dată, social și psihologic, personajele, dădeau un sunet afectiv specific relațiilor, colorau atmosfera. Domnul Biedermann îi surprinde noaptea pe cei doi așa-zișI oaspeți ai săi, cărînd butoaie cu benzină în podul casei. La reproșurile lui, Eisenring (Octavian Cotescu) răspunde brutalizîndu-și tovarășul, Schmitz (Mircea Albulescu), ca și cum l-ar pedepsi pentru că nu a cerut asentimentul gazdei. Regizorul transformă momentul într-o scenă de tortură. Eisenring îl trîntește de pămînt pe Schmitz, îi sucește degetele de la picioare, îi stîlcește nasul și urechile. În tot acest timp, uriașul se lasă maltratat, fără să riposteze sau să încerce să se apere, urlînd înfiorător cîteodată. Stranie scenă, ca un coșmar! Acțiunea găsită de Pintilie — tortura — supradimensionează indicația textului, dînd fragmentului sensuri neașteptate. Înțelegem că pentru oamenii care fac parte din gruparea politică a lui Eisenring și Schmitz, tortura este un mod firesc de existență, un chip al relației cotidiene; descoperim în abjecta lor cordialitate fizică o notă de promiscuitate, ce sugerează o legătură anormală; și, în același timp, ne dăm seama că acești indivizi suspecți, care se chinuie cu o asemenea nonșalanță, fac asta cu îndoită bucurie sadică, pentru că le place violența ca atare și pentru a-l teroriza pînă la paralizie pe Biedermann, demonstrîndu-i pe viu care sînt „metodele lor de lucru". Astfel, acțiunea evocă un întreg univers de barbarie și cruzime, caracteristic fasciștilor, și creează, în același timp, o imagine a coaliției născute din teroare și lașitate, care aliază pe huliganul fascist și burghezul liberal, pretins apărător al drepturilor omului.

Tot spectacolul se compunea dintr-un caleidoscop de acțiuni care șerpuiau, se întretăiau, se puneau în valoare una pe alta, prin contrast, crescînd, cumulîndu-se într-o gradație tot mai divers colorată. Ziarele vechi pe care Schmitz le purta sub îmbrăcăminte, ca să se încălzească, și felul în care el începea să le exhibeze, așezîndu-le pe jos și pășind pe ele, ca să nu murdărească parchetul, perplexitatea omului de afaceri și a femeii de serviciu în fața acestei bizare incursiuni care tulbura, din cîteva mișcări, întreaga ordine a căminului burghez, erau detalii care nu caracterizau lumea piesei doar intelectual, pe linia demonstrației raționale, și nu subliniau doar hazul unor situații, ci ne făceau să percepem aproape senzorial realitatea evocată de autor, regizor și actor. Vedem parcă de aproape luciul parchetelor impecabile, simțim parcă în obraji exalarea grea a vagabondului, avem impresia că am privit de la cîțiva centimetri imaginea prevestitoare de rele a ziarelor sfîșiate și pătate din care Schimtz și Biedermann citesc înștiințările fioroase despre noi incendii; sîntem implicați în acțiune, prin forța de sugestie a realității teatrale clădite de regizor. Acțiunile au în spectacol o valoare echivalentă cu aceea a gros-planului și a planului-detaliu în cinematografie, îngăduind actorilor să comunice cu toată sala ca de foarte aproape. Prin această compoziție dinamică, regizorul a creat, alături și împreună cu actorii V. Ronea, Ana Negreanu, Octavian Cotescu, Mircea Albulescu, dîndu-le posibilitatea să experimenteze senzorial împrejurarea ce definește personajele, să simtă nemijlocit semnificația ei și încărcătura ei afectivă, să-i exploreze concret particularitățile de gen și de stil. Alcătuită din mici adevăruri de viață foarte precise (aproape de ceea ce numim naturalism), acțiunea creștea în ansamblu pînă la rezonanțe grotești, prin contrastele neprevăzute și stările de spirit contradictorii pe care le contopea. Prin ea, interpreții aveau prilejul să joace grotescul, ca fapt scenic, temeinic materializat.

Relațiile erau foarte vii chiar atunci cînd comunicarea între personaje nu se lega direct. Dimineața, doamna Biedermann cînta la armonium — o piesă de Bach — și, în același timp, în pod, Schmitz contempla înduioșat artificiile pe care le aprindea unul de la altul. Amestec de frumos fals și real (muzica era foarte frumoasă, dar,

www.cimec.ro

evident, doamna Biedermann cînta doar pentru că „așa se cuvine"), de emoție estetică adevărată, încîntare factice și extaz absurd, acest moment liric răsturnat ataca filistinismul, cu lumea lui spirituală contrafăcută, mai vehement decît orice punere în scenă direct satirică.

ACȚIUNEA-SEMN

Crezînd în marile resurse expresive ale acțiunii, unii regizori optează pentru dezvoltarea ei pînă la cazul-limită al acțiunii-semn, acțiune care transcrie direct în imagine gîndul. Acești regizori se situează astfel pe una din direcțiile mari ale istoriei spectacolului contemporan, în filiația lui Meyerhold (pe linia unor realizări, cunoscute de noi, ca : *Slugă la doi stăpîni* a lui Strehler sau *Cei trei mușchetari* a lui Planchon).

Protagoniștii cei mai consecvenți ai acestei modalități par să fie la noi David Esrig și Valeriu Moisescu. Spectacolele lor — *Umbra, Troilus și Cresida, Bertoldo la curte, Cinci schițe* și *Cîntăreața cheală* — oferă amplu material de studiu. Nu există în principiu nici o deosebire de metodă între aceste spectacole, modalitatea teatrală pe care o promovează Esrig și Moisescu fiind în esență aceeași, bineînțeles, cu diferențele pe care le implică două talente distincte. Sînt cel puțin ciudate elogiile aduse montării cu *Troilus și Cresida*, de către aceiași oameni care își dau toată osteneala să dovedească „erorile" din spectacolul Caragiale-Ionescu, deși, evident, principiile și ambițiile artistice care au determinat apariția acestor două realizări sînt foarte înrudite, iar între rezultatele obținute de cei doi directori de scenă nu există un decalaj artistic definitoriu. (Din punctul acesta de vedere, Radu Popescu, cel puțin, a fost credincios atitudinii sale pînă la capăt, tratînd amîndouă spectacolele cu același dispreț.) Și mai ciudat este că toți cei care atacă spectacolul cu schițele de Caragiale și *Cîntăreața cheală* dovedesc, chiar în argumentația lor, că au înțeles foarte bine ce vrea să spună regizorul ; deci, nu ermetismul unui sistem de formule artistice de nepriceput îi scandalizează (de vreme ce se stăruie asupra mecanizării traiului burghez, ca temă principală a baletului mecanic imaginat de Valeriu Moisescu), ci chiar modalitatea punerii în scenă îi revoltă, deși, în *Troilus și Cresida*, aceleași principii și metode regizorale i-au încîntat !

Esrig și Moisescu descarcă acțiunea de atribuțiile ei mărunt cotidiene, creîndu-i altele, în demonstrația vizuală a ideii, și apelînd mult la diferite asociații de idei și la figuri de stil concretizate. Esrig face din prologul tragicomediei shakespeareene o paradă militară parodică, încheiată printr-o scurtă încăierare, enunțînd astfel tema satirică antirăzboinică de la început. Moisescu transformă *Moșii* lui Caragiale într-un spectacol de bîlci, în care corul actorilor comentează, scandat, cîntat, strigat și dansat, viața pestriță a lumii descrise de scriitor, lăsîndu-ne să deducem că tot ce se desfășoară sub ochii noștri este un iarmaroc al ciudățeniilor și meschinăriilor filistine. Salutul troienilor este, la Teatrul de Comedie, un fel de balet complicat, dovedind direct în imagine decăderea stilului de viață cavaleresc. Personajele *Cîntăreții chele* se salută de mai multe ori ceremonios, cu toată gravitatea, ritualul subliniind violent lipsa de sens a convențiilor sociale pe care se întemeiază existența micului burghez. Elena chicotește obscen, mișcînd degetele de la picioare, și se gudură ca un superstar dintr-o supraproducție americană ; reprezentanta ziarului „Chic" din *Temă cu variațiuni* își recită comentariul monden pigmentîndu-l cu pași de french can-can și chiuind ; amîndouă scenele — fiecare în contextul piesei reprezentate, și în funcție de sensurile principale ale spectacolului — acuză vulgaritatea și vidul moral al unor tipare de feminitate stupide, irațional idealizate, ascunzînd, sub masca unui pretins frumos, meschinărie și mărunt viciu prozaic. Apropierea nu poate fi împinsă mai departe, textele avînd prea puține date comune. Dar punctele de tangență dintre metoda de lucru a celor doi directori de scenă sînt ușor de identificat. Realizările lor se deosebesc de ceea ce, mai recent, a început să fie condamnat, în dezbaterile de la noi, ca „decorativism teatral", „stilizare superficială".

Felul în care lucrează Esrig și Moisescu ajută mult pe actor, dar îl și obligă mult. Este un mijloc de a-i îmbogăți și întări expresivitatea, înarmîndu-l cu mijloace foarte variate, care cer însă antrenament pentru a putea fi mînuite. Regizorii care se încumetă

www.cimec.ro

să lucreze astfel nu cedează deloc, cum s-ar putea deduce din unele aprecieri din presă, unui joc gratuit al imaginației ; ei se văd obligați să se antreneze ei înșiși în așa fel încît, cerînd interpretului de zece ori mai mult decît cere o montare obișnuită, să știe să-i indice și rezolvarea dificultăților și încercărilor la care îl supun. Sînt puneri în scenă care constituie o școală pentru actori, dar și pentru regizori, o muncă de educație și autoeducație, care amplifică și întărește însușirile pedagogice ale directorului de scenă. În privința asta, și Esrig și Moisescu au cucerit teren, dar mai au greutăți de învins.

Esrig este, cum am mai spus în alte împrejurări, un fanatic al ideii. El își supune actorii la o aspră muncă de pregătire, străduindu-se să obțină exact gestul și intonația pe care și le-a imaginat. Cei care îl urmează își înnoiesc și își lărgesc registrul interpretativ. Gh. Dinică este exemplul cel mai cunoscut, dar nu greșim dacă spunem că Sanda Toma joacă cel mai interesant sub îndrumarea acestui regizor. Ceea ce cîștigă interpreții unui spectacol semnat de Esrig este, în primul rînd, familiarizarea cu interpretarea ideii, raportarea fiecărui moment de joc la un sens generalizator, intelectualizarea — în sensul bun al cuvîntului — prezenței lor scenice. De altfel, despre asta am mai vorbit. [1]

Spectacolele lui Moisescu strălucesc de obicei, scăldate în lumina unei reale bucurii de a juca, și, datorită acestei stări de spirit pe care Moisescu știe să o imprime actorilor cu care lucrează, el obține de la interpreți nu prea cunoscuți, sau care păreau că și-au pierdut priceperea de a se valorifica scenic, rezultate surprinzătoare. Ce realizează Doina Tuțescu, Vasile Nițulescu, Jean Lorin, în spectacolul Caragiale-Ionescu, depășește așteptările pe care le puteau justifica alte apariții ale lor. Iar jocul Olgăi Tudorache, tot în acest spectacol, demonstrează talentul actriței mai bine decît majoritatea interpretărilor în care am văzut-o. Fiindcă are o fantezie aparte — aș îndrăzni să spun, o fantezie poetică a comicului —, Valeriu Moisescu antrenează imaginația actorilor, izbutind să creeze, cu ajutorul lor, climatul de vis, de halucinație, în afara căruia, o anumită dramaturgie modernă (mai ales teatrul absurdului, dar de pildă, și teatrul lui Dürrenmatt) riscă să-și piardă din valorile specifice. Tînărul director de scenă știe să compună polifonic, să dirijeze bine ansamblul — scenele colective, desfășurate contrapunctic, divers, pe mai multe planuri, fiind concepute în așa fel încît actorii capătă material deosebit de prețios pentru munca lor. Este un domeniu în care interpreții teatrelor noastre sînt foarte puțin pregătiți — jocul colectiv, chiar în spectacolele cele mai bune strecurîndu-se neplăcut figurația veche, amorfă. De aceea, corul rapsozilor, așa cum l-a reușit Moisescu în *Bertoldo la curte*, refrenul *Moșilor*, în cele cinci schițe, sau finalul *Cîntăreței chele* reprezintă momente principial importante pentru educația actorului. Acest director de scenă are și un rafinat simț al timpului. El își organizează spectacolele în subtile arhitecturi de tempo și ritm, dilatînd durata sau concentrînd-o, uneori chiar lăsîndu-se furat de capacitatea sa de a jongla cu timpul, dincolo de ceea ce este deprins spectatorul să urmărească la teatru. Astfel, el îl supune pe actor la exerciții rar întîlnite, dezvoltîndu-i sensibilitatea pentru ritm.

Fiecare din cei doi regizori care se aseamănă între ei și se deosebesc, în același timp, poate învăța urmărind experiențele celuilalt. Moisescu, mai generos cu actorii. realizează spectacole destul de fragile, în care imperfecțiuni de ritm sau de claritate a vorbirii întunecă momente frumoase, trădînd ideea. Esrig lucrează dur, neținînd totdeauna seama de toate sugestiile textului și de toate posibilitățile interpreților. De aceea, în *Umbra*, o parte din actori jucau mecanic, cam ca niște marionete, iar în *Troilus și Cresida* multe personaje au fost unilateralizate, devenind un fel de ecuații satirice. În fond, un regizor este un mediator, un creator așezat la jumătatea drumului, între ideea abstractă — a autorului și a sa — și o realitate cît se poate de concretă : scena, actorul. publicul. Deocamdată, Esrig ține mai mult seama de unul din acești doi termeni ai profesiei — ideea și se întîmplă ca realitatea, care nu l-a preocupat îndeajuns, să-i opună rezistență. Dacă Moisescu ar putea să împrumute de la Esrig marea intransigență a execuției, rigoarea finisării perseverent cizelate, iar Esrig ar ști să-și însușească receptivitatea lui Moisescu față de text, de actor, de public...

---

1 Vezi cronica spectacolului „Troilus și Cresida", „Teatrul", nr. 5/1965.

www.cimec.ro

Nu orice piesă poate intra în categoria pe care am numit-o a „acţiunii-semn" în teatrul convenţiei scenice spectaculos desfăşurate. O anumită dramaturgie care începe să existe din secolul al XIX-lea respectă mai mult iluzia „feliei de viaţă" decît pe aceea a reprezentaţiei, a jocului care comentează şi analizează viaţa. Piesele din filiaţia foarte larg definită aici, Ibsen—Cehov—Gorki—O'Neill, nu pot fi înveşmîntate în hainele pe care Esrig le-a dat, de pildă, *Umbrei* sau tragediei lui Troilus. Alte probleme de îndrumare a actorului se ridică atunci cînd trecem în universul acestei dramaturgii.

Înainte de a intra în fondul problemei, se impun cîteva delimitări, mai ales că, nu de mult, s-a expus un punct de vedere în revista noastră în legătură cu această categorie dramatică. Discutînd despre realism în spectacol, Esrig afirma că un anumit repertoriu american nu mai trebuie să ne intereseze, oricît de însemnate ar fi semnificaţiile lui ideologice şi valorile lui literare, pentru că el nu constituie atîta o sumă de opere teatrale, cît un moment literar. Prin asta se punea în discuţie, de fapt, o întreagă dramaturgie ; a infirma pe O'Neill înseamnă a-i nega şi precursorii. Teza regizorului sună aşa : teatrul acesta nu implică, în structura sa dramatică, posibilităţi dinamice spectaculare, el reduce reprezentaţia la o lectură ilustrată, deci ameninţă însăşi independenţa şi forţa artei spectacolului, ca artă de sine stătătoare. Putem accepta acest punct de vedere ?

În cele susţinute de regizorul de la Teatrul de Comedie se strecoară o confuzie abia sesizabilă. Este vorba de diferenţa dintre teatrul literar, ca viziune de spectacol, şi teatrul literaturizant ca viziune dramaturgică şi de spectacol. Mai precis, Stanislavski sublinia deosebirea dintre el şi Nemirovici-Dancenko, arătînd că el însuşi este om de teatru, frămîntat în primul rînd de problemele vieţii actului scenic, pe cînd colegul său este mai mult om de litere, care pune în scenă un text mai ales din dorinţa de a limpezi pînă la capăt subtilităţile analizei literare. Deosebirea aceasta s-a demonstrat evident şi în turneul M.H.A.T.-ului pe care l-am putut urmări acum cîţiva ani, singurul spectacol regizat de Stanislavski în acel turneu — *Suflete moarte* — diferenţiindu-se categoric de montările lui Dancenko cu *Trei surori* şi *Anna Karenina* şi de aceea a discipolului acestuia, Toporkov, *Roadele învăţăturii*. Teatrul literar, în această accepţie, este un teatru util, menit să slujească răspîndirii culturii teatrale şi care poate să intre în lupta de idei a timpului său ; el există în funcţie de datele particulare ale personalităţii care pune în scenă şi nu este determinat, în mod necesar, de o anumită dramaturgie. Este adevărat că din punct de vedere al evoluţiei teatrului, felul acesta de a lucra nu contribuie prea mult la explorarea şi dezvoltarea expresivităţii scenice şi că anumite texte de factură pronunţat teatrală pierd dacă sînt tratate aşa, ba chiar se refuză acestei interpretări. Dar asta nu înseamnă că trebuie să negăm, ca dăunător, teatrul literar în întregul său. La noi, un reprezentant al acestei modalităţi poate fi socotit Moni Ghelerter. Şi un spectacol ca *Dragă mincinosule* îşi justifică deplin prezenţa în peisajul nostru teatral, ca şi, de pildă, montarea lui Al. Finţi cu *Oameni şi şoareci*.

Ce vreau să înţeleg prin termenul de teatru literaturizant ? Aici nu mai este vorba, într-adevăr, numai de regie, ci de o categorie dramaturgică ce declanşează şi încurajează un mod de a juca. Această dramaturgie literaturizantă se sprijină pe efecte facile şi nu posedă prea mare tensiune. dramatică ; ea nu-l solicită pe actor să se desăvîrşească, ci favorizează stagnarea lui, obişnuindu-l cu succesul sprijinit pe strălucirea cuvîntului şi farmecul personal. Este un teatru de graţie şi de eleganţă, dar numai atît. Şi pentru a exemplifica, numim pe Giraudoux, Montherlant, Anouilh — în unele piese. (Este păcat că unii dramaturgi tineri de la noi, de mare talent, ca Mirodan şi Dorian, se lasă uneori tentaţi de sclipirile de suprafaţă ale acestei ipostaze.)

Dar de aici pînă la afirmaţiile lui Esrig, pînă la tonul lui categoric şi graba lui de a generaliza ! O'Neill, chiar Saroyan, dar mai ales marii întemeietori ai acestei direcţii — Ibsen, Cehov, Gorki —, nu au nici o legătură cu livrescul şi literaturizarea şi nu impun în chip inexorabil montări „literare", „de lectură". Dimpotrivă : dramaturgia lor trăieşte prin viaţa situaţiei, acţiunii, raporturilor condensate sub replică, şi dacă această viaţă nu este smulsă subtextului şi pusă în evidenţă de regizor, textul alunecă sub privirile publicului tot atît de enigmatic ca o piesă de Shakespeare, ale cărei sensuri

www.cimec.ro

teatrale nu au fost însufleţite şi, astfel, înseşi înţelesurile general-filozofice şi omeneşti ale operei au rămas de necomunicat. De ce *Constructorul Solness,* în interpretarea Teatrului din Cluj, sub îndrumarea îngrijită şi inspirată a lui Vlad Mugur, a fost totuşi un spectacol cu adresă oarecum vagă? Pentru că ideea *activă* a piesei — chemarea la curajul faptei, nostalgia conştiinţei robuste care să îngăduie eroilor ieşirea din marasmul pasivităţii puritan-filistine — nu a devenit în tot spectacolul un act teatral, nu s-a transformat totdeauna în acţiune vie pe scenă, nu s-a transcris concret în situaţii, raporturi, influenţări reciproce, reacţii. Cedînd farmecului eroului principal, creatorii au avut faţă de el o atitudine nehotărîtă. Solness însă ar fi trebuit clar condamnat în acţiune (textul rostit de el fiind subiectiv, deci ambiguu), aşa cum Protasov în *Copiii soarelui* a fost condamnat prin faptele sale, fără ca Ciulei şi Pintilie să-i ştirbească măcar o fărîmă din marea sa putere de seducţie. Neclarificarea personajului a înceţoşat sensul tuturor personajelor. Firește, acţiunea nu ar fi fost aici un semn convenţional, ea ar fi avut altă natură. Dar asta nu înseamnă că ea trebuie să lipsească, sau că putea fi neteatrală. De ce *Trei surori,* aşa cum le-a văzut Tovstonogov, se deosebesc fundamental, chiar în idee, de interpretarea realizată cu atîta rafinament literar de Dancenko? Textul a rămas doar acelaşi, şi Tovstonogov nu a introdus pe scenă un joc abstractizat de convenţii (ca structură psihică el este un regizor străin de asemenea demonstraţii); dar în montarea lui au pătruns acţiunea, adevărul faptei, şi ele l-au transformat, dintr-o dată, pe Solionîi în cel mai lucid şi mai puternic personaj, au condamnat reveria în care surorile încearcă să-şi găsească refugiu, au prefăcut piesa într-o dramă violentă despre o crimă la care cu toţii sînt complici, prin incapacitatea de a trece la fapte.

Deci, dramaturgia despre care e vorba (şi pe care o indicăm, firește convenţional, prin numele unor creatori foarte deosebiţi, ca Ibsen, Cehov, Gorki şi O'Neill, considerînd-o numai din punctul de vedere al calităţii acţiunii scenice) nu este mai puţin teatrală decît literatura convenţiei acuzate: ea este *altfel* teatrală şi, mascînd convenţia sub o pojghiţă de veridic cotidian, nu numai că nu o eludează, dar îşi trage vitalitatea din tensiunea care se naşte între aparenţă şi esenţa puternic teatrală.

Îndrumarea actorilor nu este pentru regizor mai lesnicioasă aici decît, să zicem, în teatrul lui Dürrenmatt sau al lui Eugen Ionescu. Ea cere mai multă consecvenţă şi fantezie, pe de o parte pentru că este mai greu să lucrezi cu mijloace mai puţin categorice decît acelea ale teatrului afişat; pe de alta, pentru că, în această dramaturgie, tentaţia lecturii pasive este mare şi foarte la îndemînă. Poate de aceea, reuşitele regizoral-actoriceşti sînt la noi mai rare şi mai puţin semnificative în acest domeniu. În privinţa asta, o experienţă deosebit de interesantă a fost realizată, în stagiunea care se închide, de doi regizori care au montat, în acelaşi spirit al explorării dramatismului ascuns, o piesă de Dorian — *Oricît ar părea de ciudat* — punînd-o în scenă, Radu Penciulescu la Bucureşti, la Teatrul Mic, iar Valeriu Moisescu la Ploieşti.

Spectacolele se deosebeau mult ca înfăţişare, ba chiar se poate spune că ele încercau să atingă acelaşi scop cu mijloace opuse. Radu Penciulescu a lucrat pe o scenă aproape goală, deschisă privirilor şi luminată „de lucru", încă de la intrarea spectatorilor în sală. Moisescu a situat piesa într-un decor uşor şi cu graţie stilizat, ce descria o încăpere într-o locuinţă de astăzi. Primul şi-a început spectacolul aducînd în scenă actorii ca actori, şi deschizînd brusc reprezentaţia atunci cînd, la schimbarea luminii, interpreţii îşi luau locurile şi îşi schimbau expresiile, arătînd că au intrat în rol. Astfel, se sublinia caracterul demonstraţiei scenice. Al doilea a preferat aparenţele unui început veridic tradiţional.

Astfel, la Teatrul Mic, piesa lui Dorian se desfăşura ca o dezbatere de actualitate, despuiată de orice adaos exterior. Locul de joc suferea o evoluţie dramatică, prin transformarea obiectelor din scenă: masa din centru, la început masă de sărbătoare, devenea pe rînd planşetă goală, pe care se sprijineau eroii încercînd să limpezească relaţiile dintre ei, apoi masă de lucru, invadată de febrilitatea căutărilor din care avea să renască, întăritâ, împăcarea; iar jocul era în întregime centrat pe mersul tensiunilor şi intensităţilor interioare. Trebuie spus că interpreţii, lipsiţi de ajutorul decorului şi al oricărui artificiu dinafară, adică obligaţi să mărească de zece ori atenţia pe care o acordau sensurilor lăuntrice, au cîştigat foarte mult în forţă dramatică, spectacolul înscriindu-se printre cele mai bine jucate din această stagiune, şi doi dintre protagonişti — George Constantin şi Ion Marinescu — realizînd interpretări de prima mînă.

www.cimec.ro

În spectacolul lui Moisescu se petrecea un fapt cît se poate de interesant. Pornind de la veridicul imediat, regizorul îl amplifica, îl dilata în aşa fel încît mulţimea detaliilor de comportare crea un adevăr dens şi neaşteptat. Exista aici o adevărată partitură de mişcare, nu mai puţin studiată decît aceea de la *Troilus şi Cresida* şi *Cîntăreaţa cheală*, dar, bineînţeles, gîndită în altă cheie. Întîlneam în această compoziţie dinamică mici gesturi maşinale, care aruncau o lumină neobişnuită asupra dialogului : personajele discutau despre diferite probleme abstracte, ronţăind nuci, răsfoind în joacă nişte cărţi, jucîndu-se cu paharele. Printre aceste acţiuni, erau şi unele direct legate de o anumită stare psihică, de nuanţa relaţiei dintre eroi. Cînd tînărul inginer spunea iubitei sale, pentru a tăia o discuţie nedorită : „Livia, eu mă culc", el arunca o pernă în mijlocul camerei şi se trîntea acolo, ca un om foarte tînăr care parodiază propria sa revoltă — gest în care se descifra gingaş căldura marii intimităţi dintre îndrăgostiţii ce trăiesc împreună, în bună înţelegere, de mai multă vreme. Cînd frămîntarea femeii pe care o iubea începea să-l îngrijoreze, el îi aducea o ceaşcă de cafea, pe care i-o oferea îngenunchiind cu umor tandru şi neostentativ. Apoi apăreau marile gesturi spectaculoase. Exasperat de întrebările cu care iubita şi prietenii îl hărţuiau, Drăgan ridica brusc sticla cu sifon şi îşi proiecta în obraz un şuvoi rece — şi pentru ca să se răcorească şi pentru ca să dovedească celorlalţi, cu furie, că nu e dispus să accepte acuzaţiile. Moisescu juca foarte frumos această premisă a unei încinse nopţi de vară, aducîndu-şi eroul, în altă scenă de culminaţie, pînă la un gest brutal, care sălta tensiunea scenei : atunci cînd încordarea devenea foarte puternică, Drăgan începea să se dezbrace şi ajungea să-şi arunce cămaşa. Prezenţa tînărului cu bustul gol, alături de femeia îmbrăcată într-o rochie de sărbătoare, crea un nou accent teatral. În sfîrşit, deznodămîntul reinstaura pe scenă relaxarea ; gazda aducea un mare pepene roşu, din care toţi începeau să mănînce cu poftă şi, astfel, exaltarea lirică a ultimelor cuvinte se înveşmînta în căldura familiară a gestului cotidian, evitînd şi reveria dulceagă, şi emfaza.

Trebuie să spunem că regizorul nu a reuşit decît pe jumătate, deşi compusese mai mult decît interesant spectacolul. Întîi, nu a ştiut să selecţioneze destul de aspru acţiunile pe care le-a adus la rampă lăsînd să se strecoare printre ele unele mici năsociri puerile (castelul din cărţi pe care îl construieşte la un moment dat eroul şi care se dărîmă exact atunci cînd este vorba de prăbuşirea iluziilor) şi prea multe repetări (toată lumea ronţăia şi mînca în acest spectacol). Apoi, el nu a izbutit să muncească îndeajuns cu interpreţii în acel domeniu pe care Stanislavski îl denumeşte „munca actorului asupra sa" — adică nu a reuşit să obţină de la ei atîta sinceritate şi adîncime a emoţiei, culori atît de precis şi fin alăturate pe cît cereau acţiunile pe care el le-a imaginat. De altfel, nici textul nu era destul de dens în toate scenele pentru a suporta — cum arăta şi Pintilie, în discuţia despre dramaturgie din revista noastră — o atare punere în scenă adusă pînă la înfruntarea adevărului „cu bustul gol". Ideea merită însă toată atenţia şi ea se cuvine să fie reluată, experimentată din nou, adîncită. Pentru că ea izbutea, în ciuda neîmplinirilor, să aducă pe scenă o adiere înviorătoare, o vibraţie a autenticului, care, chiar realizată numai în parte, cucerea. De fapt, linia pe care a mers Moisescu este expresia unei gîndiri cu adevărat moderne. Regizorul a simţit că teatrul contemporan nu poate să facă abstracţie de acel antrenament al autenticităţii, la care cinematograful de bună calitate ne supune aproape în fiecare săptămînă. Astfel, el a izbutit să îmbogăţească realitatea scenică, să creeze mai multe planuri de joc, să alterneze nuanţe variate. Să ne închipuim o piesă foarte bună — să zicem *Năpasta* lui Caragiale, sau, cine ştie ? un text de Ibsen — interpretată astfel şi ne vom da seama ce mari posibilităţi de expresivitate teatrală necontrafăcută făgăduieşte această încercare.

ARUNCĂM PSIHOLOGIA PESTE BORD ?

Cu asta atingem ultimul punct al discuţiei de faţă : acceptă teatrul modern spectacolul psihologic ?

În atitudinea distantă cu care unii oameni de teatru au primit turneul Tovstonogov — turneu care, deşi nu reprezenta regizorul şi echipa prin cele mai frumoase izbînzi ale lor, constituia o bună demonstraţie de teatru psihologic —, ca şi în dispreţul

www.cimec.ro

cu care unii comentatori contemporani izgonesc din analiza lui Shakespeare studiul psihologic, socotindu-l depăşit, se poate recunoaşte o anumită rezistenţă faţă de această modalitate de teatru, foarte „en vogue" la începutul secolului.

Primele argumente care se pot aduce împotriva acestei poziţii (deşi ea nu este greu de înţeles şi de justificat) sînt spectacolele cele mai bune, de importanţă mondială, care s-au realizat în această direcţie: *Georges Dandin* al lui Roger Planchon, *Prea multă minte strică* şi *Trei surori* de Tovstonogov. Poate nega cineva caracterul absolut modern, inovator al acestor montări, evident întemeiate pe semnificaţia largă, generalizatoare, a investigaţiei psihologice (ca în *Suflete moarte* a lui Stanislavski)? Să mergem şi mai departe. Îşi poate cineva închipui *Regele Lear* al lui Peter Brook, lipsit de dimensiunea sa psihologică? Folosind fără prejudecată tot arsenalul mijloacelor de expresie pe care le-a încercat scena în secolul al XX-lea — de la elementul naturalist la sugestie, pantomimă şi la momentul de inspiraţie expresionistă —, Peter Brook a inclus în spectacolul său momente de autentic joc stanislavskian. Dialogul lui Lear cu Bufonul, pe bancă, după plecarea de la Goneril, era un fragment de extremă interiorizare, parcă scos dintr-un spectacol al M.H.A.T.-ului, în perioada de glorie a acestui teatru. Sfîşietoarea rugă a regelui pe cale să devină cerşetor: „Nu mă lăsaţi să înnebunesc, o, zei;/Ţineţi-mă, nu vreau să-nnebunesc!", abia şoptită de Scofield, nu ar fi avut o putere atît de mare, nu ne-ar fi zguduit în asemenea măsură, dacă actorul nu stăpînea ştiinţa de a coborî în cele mai ascunse profunzimi ale vieţii psihice la fel de bine cum stăpînea şi folosea, în alte scene, declamaţia şi jocul demonstrativ. Nu s-ar fi realizat nici poezia înaltă şi curată a reîntîlnirii dintre Lear şi Cordelia, dacă amîndoi actorii nu ar fi ştiut să aducă la rampă, purificat de orice fals, condensat, esenţializat, adevărul psihologic complex şi gingaş al unui asemenea moment — amestec de suferinţă şi bucurie, regret şi împăcare, destindere şi amărăciune.

Nu, teatrul modern nu se poate lipsi de adevărul psihologic. El nu mai este dominat de obsesia interiorizării, ca teatrul psihologist de la începutul secolului (criză prin care a trecut şi Stanislavski), nu se mai pierde într-o baie de revelaţii subiective, ci pune analiza psihologică în relaţie directă şi constantă cu ideea, împărţind accentele şi sublinierile cu o luciditate care lipsea extazurilor şi introspecţiilor din teatrul psihologist; el reaşază adevărul psihologic în ansamblul unui context viu social, politic, istoric, deschizînd astfel incursiunilor în lumea lăuntrică a omului largi posibilităţi de generalizare, stabilind trainice punţi de legătură cu adevărurile obiective mari. Nu putem izgoni din lumina reflectorului psihologia, pentru că ea constituie una din cele mai sigure legături ale actorului şi ale regizorului cu viaţa. Nici chiar Brecht, care ura introspecţia şi subiectivismul actorilor obişnuiţi să fascineze prin senzaţionale dezvăluiri intime, nu a negat necesitatea studiului psihologic. El scrie, negru pe alb: „Altă cunoaştere de care dramaturgul are nevoie: psihologia... Cunoştinţele pe care ni le furnizează psihologia modernă, de la psihanaliză la behaviourism, mă ajută să judec altfel (decît înainte, cînd dramaturgul se sprijinea numai pe introspecţie empirică şi intuiţie — *n.n.*), mai ales dacă ţin seama de concluziile la care a ajuns sociologia, fără a uita economia şi istoria." (în articolul „Teatrul recreativ sau teatrul didactic").

A considera arta de idei străină şi opusă adevărului psihologic înseamnă a o condamna, cu sau fără ştiinţă, la schematism mort — care tot schematism rămîne, chiar dacă îmbracă ifosele abstracţiei pure şi aerele dispreţuitoare ale pozei intelectualiste. Iată de ce dramaturgia de tip ibsenian sau cehovian ne este foarte utilă, ca moment de legătură între diferite modalităţi teatrale, etapă absolut necesară în pregătirea actorului. Ea dezvoltă studiul psihologic care există, condensat, esenţializat şi asociat cu alte sensuri, în orice dramaturgie, fie că este vorba de tragedia elină, de farsele lui Molière sau de Shakespeare. Căderea lui Troilus din cerul dragostei fericite pe pămîntul aspru al dezamăgirilor născute din război nu ar fi sunat sărăcăcios şi subsidiar la Teatrul de Comedie, dacă regizorul şi actorul s-ar fi străduit să construiască rolul şi pe dinăuntru. Marile intensităţi tragice nu se pot realiza în afara explorării universului spiritual şi afectiv al eroilor.

Asta s-a dovedit, limpede, şi în încercarea recentă de a redescoperi adevărul omenesc, ascuns sub fastuoasele veşminte schilleriene, în montarea de la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" cu *Intrigă şi iubire*. De la început, atitudinea regizorului Dan Nasta

www.cimec.ro

a fost, se pare, nedecisă. Ea a inclus în spectacol momente de un răscolitor adevăr — Luise și Ferdinand, după ce au băut otrava, știind acum că vor muri, rîd amîndoi, dîndu-și seama ce ironie cuprinde sfîrșitul poveștii lor de dragoste — și asemenea momente constituiau, într-adevăr, o revelație, demonstrînd ce potențe mari cuprinde textul, cît de aproape poate să ne fie el. Privind asemenea scene, înțelegeam deodată altfel piesa — nu ca o melodramă despre dragoste și infamie, ci ca istoria foarte vie, pe care o cunoaștem din viață, a doi copii care se joacă cu moartea, doi îndrăgostiți care, reacționînd conform instinctului, răstoarnă ordinea lumii nefirești în care trăiesc (ca în *La vérité* a lui Clouzot, ca în nenumărate filme din Occident). Dar în montare au pătruns și date care țin direct de o interpretare tradițională, insensibilă la adevărul fragil psihologic al versului schillerian, găunos emfatică și, în fond, vulgară. Lady Milford nu poate să fie jucată de Mihaela Juvara. Nu pentru că această actriță nu ar fi talentată sau nu ar ști să interpreteze acest gen, dar pentru că, tipologic, personajul este cu totul altcineva : nu o femeie matură, în toată plenitudinea pasiunii, o curtezană așa cum și-o închipuiau oamenii de teatru educați de teatrul bulevardier, în secolul trecut, ci o suavă și orgolioasă aristocrată engleză, foarte sensibilă ; și ea nu are decît 23 de ani — este, și ea, alături de Luise și de Ferdinand, un copil care nu poate să accepte rigorile unei ordini dezumanizate și răstoarnă, prin reacție spontană, echilibrul societății în care trăiește. Lucrînd, în ultima perioadă de repetiții, la finisarea spectacolului, Dan Nasta împreună cu Liviu Ciulei au reușit să elimine din scenă falsificările care se datorau viziunii vechi (în măsura în care distribuția îngăduia asta). Ei au adus în spectacol multe acțiuni mărunte, de viață, care au reconstituit dimensiunea autentică a dramei, i-au dat un suflu foarte viu (se rîde, adesea, la butadele bătrînului Miller sau la cinismele președintelui, și un spectacol Schiller la care se rîde este, de la început, foarte interesant pentru noi). Dar, despuind textul de artificial și redîndu-i dimensiunea omenească și firescul, regizorii nu au reușit să-i dea și intensitatea pe care o cere structura conflictului. Totul are farmecul unui bun tablou de gen, însă nu o dată simțim lipsa marelui adevăr psihologic, a încordării dramatice care să ne facă tot timpul să credem că ceea ce se petrece pe scenă se desfășoară la un pas de moarte, să ne îngăduie să recunoaștem prezența morții. Aici s-a dovedit că actorii — aproape toți — nu au antrenamentul necesar pentru ca, jucînd fără emfază, să ajungă la culmi de intensitate ca acelea care ne-au zguduit în jocul lui Scofield, ca acelea care au punctat finalul *Barbarilor* în montarea lui Tovstonogov. Plătim un tribut greu unei anumite obișnuințe a firescului mărunt, luat drept realism în joc, obișnuință care a retezat forța elanului în interpretarea actorilor noștri, a coborît munca interpreților într-un registru minor, palid.

Tot ce putem spune, în chip de concluzie, este de fapt o invitație, un îndemn de a continua cu perseverență ceea ce s-a încercat mai bun. Dar, fără prejudecăți, de orice ordin. Există o teamă față de convenția prea viguros manifestată — teamă care s-a făcut vehement simțită cu prilejul *Cîntăreței chele ;* există însă și prejudecăți mai nou apărute, care, absolutizînd convenția, neglijează adevărul de viață. Nu are nici un rost să cerem unui temperament artistic să imite pe altul, cu totul diferit, să absolutizăm un stil, să fetișizăm un succes în dauna altora ; nu are nici un rost să devenim prizonierii unor concluzii teoretice grăbite și care, de fapt, exprimă mai mult particularitățile de gust, specifice unui temperament sau altuia.

Domeniul creației comune a regizorului cu actorul este infinit ; există zeci de drumuri pe care se poate merge, nenumărate posibilități, nenumărate soluții. Dar ele nu vor da roade decît dacă vor fi explorate îndelungat, dacă regizorii și actorii vor relua și adînci aceleași căutări, pînă vor ajunge la înalte rezultate artistice și vor izbuti să-și cristalizeze stilul.

Ana Maria Narti

www.cimec.ro

William Sabatier (Jean) și Jean-Louis Barrault (Béranger) în „Rinocerii" de Eugen Ionescu

TURNEUL „THÉÂTRE DE FRANCE" la București

Scenă din „Nunta lui Figaro" de Beaumarchais. In prim plan: Dominique Paturel (Figaro) și Simone Valère (Contesa Almaviva)

www.cimec.ro

DRAMA DE IDEI ŞI VARIETATEA EXPRESIEI

Dramaturgia de idei a captat în ultima vreme un număr impresionant de susţinători. Este adevărat că, în ceea ce priveşte conţinutul exact al acestei formule, găsim deocamdată o varietate excesivă a opiniilor. Unii au văzut un conflict de idei chiar şi în intriga sentimentală a unei piese ca *Doi într-un balansoar*. În acest caz, s-a confundat probabil ţinuta literară a dialogului, ca şi croiala elegantă a dialecticii afective, cu elevaţia dezbaterii de idei. Pe acest drum, puţin mai lipsea să capete certificat de intrare în sfera pieselor de idei o farsă amabilă şi necesară ca *Fii cuminte, Cristofor !* Nu este locul să discutăm îndelung asupra termenilor şi speciilor literaturii. Considerăm că drama de idei, începînd cu obîrşia sa ibseniană, se constituie în compoziţii dramatice create anume pentru dezbaterea temelor majore ale existenţei, derivate din relaţia om-istorie. Raportul explicit dintre microcosmosul convenţional al acţiunii şi macrocosmosul ideilor capitale devine esenţial în asemenea piese. În ceea ce priveşte mijloacele de construire literară a dramei de idei, aci trebuie să înlăturăm, de la bun început, restricţiile şi canoanele absolutizante.

Am citit recent într-un articol interesant, semnat de un tînăr şi talentat critic[1], cîteva fraze care mi-au atras atenţia. Reproşînd dramaturgiei noastre actuale că nu este îndeajuns de cerebrală şi profundă, criticul realiza, pentru uzul demonstraţiei, o bizară opoziţie între Camil Petrescu şi Mihail Sebastian. Ultimul ar fi, astfel, autorul unor comedii în mod vinovat lirice. Frumoasa inteligenţă şi adînca neliniştе ideatică ale lui

[1] E. Simion, „Faza monumentalului", „Gazeta literară", XII, nr. 16.

www.cimec.ro

Sebastian ar fi zămislit un „teatru de replică spumoasă... dar fără ecouri adînci şi de durată în cultură". Nu este, desigur, necesar să organizăm apărarea scrierilor dramatice ale lui Mihail Sebastian, scrieri reprezentînd o modalitate remarcabilă de tratare tocmai a „dramelor individului" şi tocmai prin „angajarea spiritului". În această privinţă, am putea să trimitem la chiar cuvintele lui Camil Petrescu, care credea că opera autorului *Ultimei ore :* „e dintre cele menite să înfrunte timpul, singură, prin propria ei substanţă" [1]. Altceva mi se pare însă important. Pe de o parte, îngrădirea artificială a dramei „de cultură" la creaţiile de o linie sobră şi de o intelectualitate declarată. Pe de altă parte, chestiunea extrem de serioasă a raporturilor dintre *poezie* şi *idee* în teatru, cu toate implicaţiile ce decurg de aici.

În ceea ce priveşte identificarea dramei de o înaltă spiritualitate cu aparenţa austeră a dialogului şi mişcării, trebuie să ne exprimăm toate rezervele. Avem aci de-a face cu o reluare a neîncrederii literatului absolut în potenţialul artistic-literar al mijloacelor de expresie prin excelenţă *teatrale*. Replica vie, lovitura spectaculară, ingeniozitatea conducerii acţiunii sînt elemente care nu condiţionează, dar nici nu exclud elaborarea unei piese cu un covîrşitor program de idei. Fireşte, există şi o teatralitate interioară care fierbe în miezul unor fraze „anticalofile" şi care îşi permite să îmbrace aspectul unei extreme lucidităţi, nealterate de infiltraţii sentimentale. O asemenea cale aparţine unor anume temperamente artistice, dar nu elimină din competiţia marii arte scrierile în care gîndirea erupe, proiectînd în afară jerbe de lumină incandescente. Există, desigur, o categorie minoră a dramaturgiei care dă „replicii spumoase" o valabilitate în sine, desprinsă de procesul ideilor, sau asezonată grăbit cu datele unui conflict palid şi mărunţel. În acest caz însă, nu abandonarea dialogului nud şi nici acceptarea fiorului liric au produs dezastrul prăbuşirii în derizoriu. Pe un fond problematic ardent, menţinut la tensiunea dezbaterii de esenţe, pot înflori metafore strălucitoare, după cum se pot închega discuţii de o severă liniaritate. O recrudescenţă a prejudecăţii mai vechi, care opunea „teatrul-literatură" oricărei forme de „teatru-teatru", poate fi deslușită şi în acest exagerat recul în faţa culorilor vii, ca şi cum distincţia cugetului este rezervată cenuşiului mai mult sau mai puţin dens. Este instructiv să comparăm, după trei decenii, aprecierile şi rezervele exprimate în istoria sa literară de Albert Thibaudet, în numele unor infinite rezerve faţă de natura neliterară a „teatrului-teatru". Vom constata zîmbind că Lenormand, singurul autor pe care criticul francez îl cita, în linia generaţiei de după 1914, pentru „transportul ideilor pe scenă", este iremediabil perimat şi ne apare la lectură, în ciuda aerului său grav, de o îngrijorătoare facilitate. În acelaşi timp, Thibaudet nu credea necesar să-l înregistreze (în 1936 !) pe Giraudoux la capitolul teatrului, adică tocmai acolo unde a înscris, peste nivelul romanelor sale, una din principalele traiectorii ale dramaturgiei de idei contemporane.

Un alt exemplu, nu mai puţin semnificativ. Pirandello a provocat în anii de după 1920, tocmai din cauza arhitectonicii inedite a pieselor sale, o reacţie negativă în rîndul consumatorilor de literatură substanţială. Spectaculozitatea creaţiilor pirandelliene, cultivarea replicii paradoxale şi un anume verbiaj scînteietor au trezit suspiciunile unor susţinători ai compoziţiilor dramatice stilizate. Camil Petrescu şi Mihail Sebastian, la unison şi de această dată ca în atîtea rînduri, au privit cu circumspecţie „şaradele" pirandelliene. După un număr apreciabil de ani, piesele scriitorului italian cunosc însă în întreaga lume o nouă tinereţe, revelîndu-şi, dincolo de artificiile exterioare (dar nu împotriva acestora), o extrem de serioasă încărcătură filozofică.

În fond, refuzînd unor drame „savuroase" titlurile de noblețe ale artei de idei, s-a plecat mereu de la neîncrederea stîrnită de aparenţele barocului. Arabescurile şi înfloriturile de la suprafaţă covîrşesc adeseori bunele intenţii ale unor autori cu respiraţia scurtă. În acelaşi timp, cuvîntul colorat poate exprima adevăruri de prim ordin, iar jocul simbolurilor adînci beneficiază adesea de un pitoresc adecvat conturului marilor idei. Pentru a relua exemplul de la care am plecat, opoziţia dintre teatrul de idei şi dramoleta amabilă o determină nu mijloacele de expresie mai mult sau mai puţin rezervate, ci eşafodajul conflictului, situaţia-limită a confruntării poziţiilor, adîncimea meditativă şi forţa de nuanţare a duelului ideologic. Lui Camil Petrescu i l-am putea

[1] „Revista Fundaţiilor", XIV, 5, mai 1947.

www.cimec.ro

opune aşadar pe A. de Herz (care are şi astăzi imitatori), în vreme ce *Jocului ielelor* i-am putea contrapune — de pildă — pe fratele său mai costeliv *Mitică Popescu.*

Susţinînd dreptul firesc al dramei de idei la o deplină varietate a expresiei, nu ne gîndim nici un moment să justificăm abundenţa pieselor minore, care au cîştigat un spaţiu îngrijorător în ansamblul dramaturgiei noastre originale. Acceptînd „focul bengal" cu care jonglează Al. Mirodan într-o comedie saturată de idei ca *Şeful sectorului suflete,* nu putem decît să trecem cu un surîs obosit *O felie de lună* în matricola aglomerată a vodevilului cu minime pretenţii. Nu este vorba aci despre o diferenţă de tensiune între două creaţii comparabile, ci de o distanţă apreciabilă între categorii dramatice distincte. Acelaşi lucru se întîmplă şi cînd punem alături două drame destinate deliberat dezbaterii filozofice, dar care, lucrînd cu unităţi artistice diferite, se despart şi se îndepărtează în direcţii opuse. *Moartea unui artist* de Horia Lovinescu se ridică la treapta dramaturgiei de idei, în vreme ce procesul din *Este vinovată Corina?* de Laurenţiu Fulga o coteşte pe uliţa melodramelor cu tează.

Cum rămîne însă cu imixtiunea liricului în dramaturgia majoră şi la ce anume consecinţe poate conduce o predilecţie reală a autorului dramatic spre meditaţia poetică? În acest punct al discuţiei trebuie să convenim că poezia, în formele ei cele mai acuzate, este inerentă tehnicii simbolurilor artistice. Simbolistica este, la rîndul său, familiară dramaturgului-gînditor, participînd activ şi sugestiv la confruntarea dramatică a conceptelor. Ibsen însuşi a instalat în dramele sale cerebrale surse de lirism abundent, sensibile în creaţii de maturitate, ca *Femeia mării,* sau *Rosmersholm.* La noi, Lucian Blaga a dat o înaltă expresie poetică dramei de idei, în piesele sale fundamentale: *Zamolxis. Tulburarea apelor, Avram Iancu, Anton Pann.* Faptul că un scriitor de prim ordin, cum a fost Camil Petrescu, şi-a interzis în dramaturgie elanul liric duce la o anumită modalitate de tratare a conflictelor capitale, dar nu la singura posibilă. Dezacordul dintre individ şi societate, fixat cu o superbă forţă dramatică în *Suflete tari,* sau *Danton,* a cunoscut o comparabilă tratare într-o dramă patetică, străbătută de un persistent suflu romantic, ca *Anton Pann.* Chestiunea care se pune este a autenticităţii liricului în drama de idei, condiţia fiind, şi în teatru, aceea a poeziei de meditaţie, în genere. Este obligatorie, astfel, o corespondenţă adîncă şi neîntreruptă între ciocnirea patetică a cugetelor şi accentul liric al dialogului. În unele dintre dramele mai vechi ale lui Mihail Davidoglu asistam la o desprindere nefirească a replicii lirizate de tonalitatea pedestră a acţiunii. Împănarea dramei cu metafore disparate şi, în general, poetizarea artificială a limbajului sînt, desigur, inacceptabile. Înţeleg că pe autorul articolului din „Gazeta literară" l-a supărat numărul mare de piese care-şi încălzesc zestrea săracă de idei prin solicitarea micului sentiment. Nimeni nu va contesta însă calea liberă a lirismului intens în dramele spiritului uman. În ceea ce priveşte fiorul romantic, el poate să aparţină comuniunii neobişnuite cu viitorul, element nou, propriu universului moral socialist. Cînd pătrunde însă în scenă declamaţia retorică, aşezată sub un dezolant clar de lună, romantizarea devine ridicolă şi ideea sucombă prin inaniţie spirituală.

V. Mîndra

www.cimec.ro

Şt. Ciubotăraşu (Miller)

DE CE SCHILLER? DE CE „INTRIGĂ ŞI IUBIRE"? *

De ce *Schiller,* pe afişul unui teatru care ne-a obişnuit în această stagiune să pună în circulaţie valorile dramaturgiei moderne contemporane, prin opere nereprezentate şi de mare răsunet? De ce *Intrigă şi iubire,* în repertoriul unui teatru, interesat să impună în viitor opiniei publice titluri neglijate sau nedreptăţite de istoria literară? Celebra piesă a marelui clasic, care „era tot ce poate fi cineva cînd nu e Goethe", a fost des jucată pe scenele noastre, Schiller fiind de obicei preferat titanului de la Weimar, în ilustrarea clasicismului german. *Intrigă şi iubire* s-a întipărit în memoria generaţiilor de spectatori, ca o piesă de stil „clasic", cu marcarea monoloagelor şi izbucnirilor lirice printr-un patos „nobil", considerat indispensabil specificului schillerian. Dar acum se pare că nu informarea spectatorilor sau slujirea devotată a clasicilor, şi nici considerentele unui succes de casă au prezidat alegerea. Mobilul reprezentării acestei „prime drame germane cu tendinţă politică", cum o numise Engels, a apărut expus în

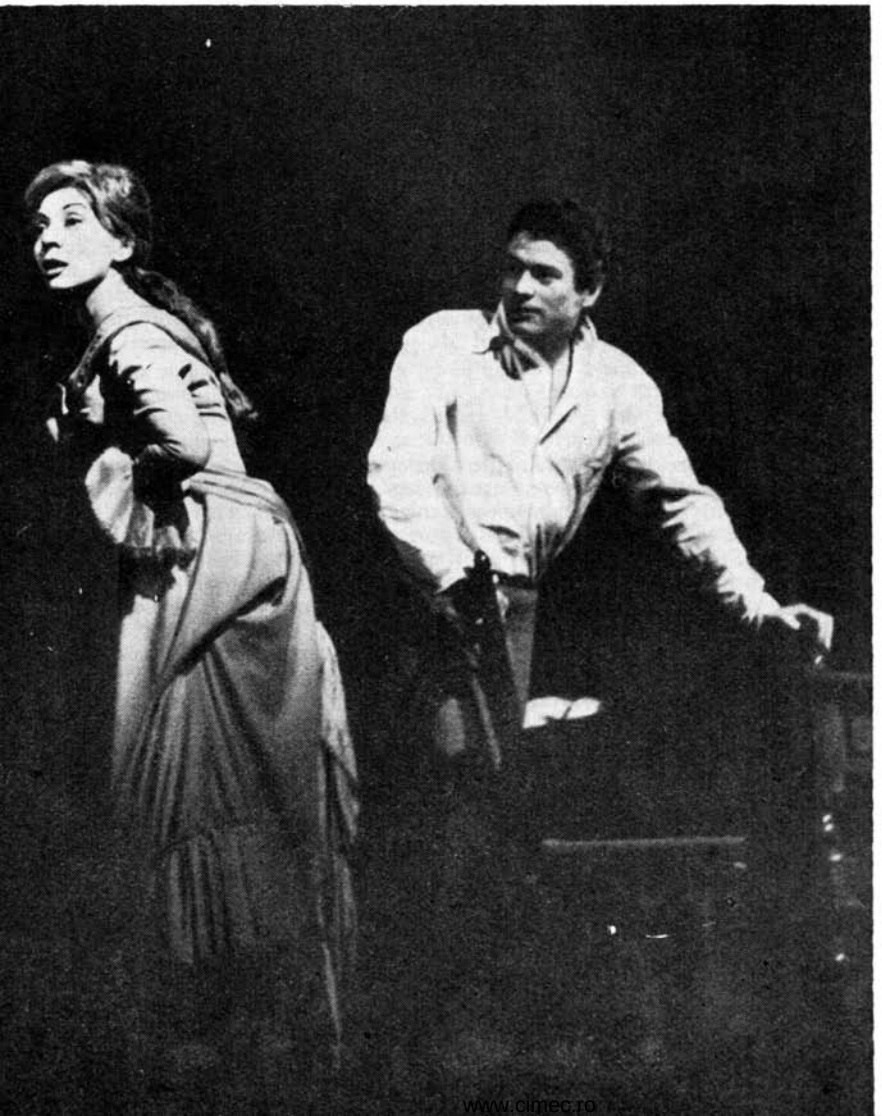
* TEATRUL „LUCIA STURDZA BULANDRA". „Intrigă şi iubire" de Fr. Schiller. Regia: Dan Nasta. Decorul: Liviu Ciulei. Costume: Ovidiu Bubulac. Distribuţia: Gheorghe Aurelian (von Walter); Peter Paulhoffer (Ferdinand); Vasile Florescu (von Kalb); Anca Vereşti, Mihaela Juvara şi Aurelia Sorescu (lady Milford); Emmerich Schäffer (Wurm); Ştefan Ciubotăraşu (Miller); Aurora Şotropa (soţia lui Miller); Ileana Predescu (Luise); Ileana Mîndrilă, Maria Pricop (Sophie); Jean Reder (un camerist al prinţului). În alte roluri: Radu Neacşu, Petre Moraru, Al. Gheorghiu, Constantin Botez, Const. Volvoreanu, Dan Costan, Cătălin Naum, Constantin Aronescu, Dan Dumitru.

www.cimec.ro

cîteva rînduri, limpede şi programatic, de către conducerea Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra". „Am urmărit să tratăm acest text, privit de obicei ca o melodramă fanată — mărturiseşte foarte recent Liviu Ciulei [1] —, redescoperindu-l din perspectiva pe care o deschid asupra lui documentele ce reconstituie atmosfera Germaniei de la sfîrşitul sec. XVIII. Am căutat să reanimăm în spectacol realităţile sociale şi mentale în mijlocul cărora s-a născut piesa, şi care, socotim, o explică şi o justifică din punct de vedere estetic pe deplin."

Găsim prezent aici criteriul realismului scenic, factor fundamental în construirea repertoriului teatrului, după cum ne arată spectacolele în curs (Saroyan, Labiche etc.) şi proiectele sale imediate. Montarea piesei s-a vrut pîrghia unei demonstraţii, încorporate unui program estetic extrem de interesant, demn de a fi urmărit şi studiat îndeaproape.

[1] „Lupta de clasă", nr. 4, aprilie 1965.



Ileana Predescu (Luise) şi Peter Paulhoffer (Ferdinand)

www.cimec.ro

Aceste ambiții creatoare se înscriu în circuitul unor preocupări superioare, dintre cele mai edificatoare și importante în momentul teatral internațional. Ele au dat naștere celebrului *Georges Dandin*, regîndit de Planchon, sau au generat interesul entuziast din jurul *Gîlcevilor din Chioggia*, montată de Strehler *altfel* decît în tradiția reprezentațiilor goldoniene. Deci, o tentativă de revitalizare a unui text venerabil și notoriu, jucat pînă la uzură, și, în consecință, acoperit de stratul gros al unor interpretări impuse ca tradiție și, de aceea, succesiv împrumutate, din comoditate ! Alungarea clișeelor (uneori numite stil) și căutarea, mai bine spus, descifrarea, detectarea valorilor concrete, palpabile, ce stau la baza relațiilor autentice de viață din partitura lui dramatică, iată o întreprindere pasionantă pentru omul de teatru convins de necesitatea formulării și aplicării scenice a principiilor și expresiei realismului.

Această intenție a stat la baza noii montări Schiller, și e clar de ce teatrul a ales *Intrigă și iubire* și nu *Hoții, Don Carlos*, precum nici *Wilhelm Tell*, sau *Fecioara din Orléans*. „Tragedia burgheză" — cum și-a subintitulat Schiller piesa, conform predilecției cultivate în perioada *Sturm und Drang* pentru genul „dramei burgheze", foarte la modă — constituie un prototip de artă realistă în secolul de aur al literaturii germane. Liniile directoare ale acestei ilustre opere dramatice converg spre alcătuirea unui tablou pulsînd de viață autentică, ce se convertește într-o semnificativă valoare documentară ; informare publicistică, am cuteza să spunem, gîndindu-ne la referiri cum ar fi cele cu privire la vînzarea supușilor ducatelor germane în America, la situația celor ce muncesc în minele de argint și cupru etc. Contextul dramatic impune cu deosebită forță imaginea „mizeriei germane" din stătulețele dezmembrate, tiranizate de o puzderie de mici despoți, acea îngrozitoare stare de „putreziciune și decădere respingătoare" a unei societăți vlăguite de descompunerea instituțiilor feudale și sufocate de filistinismul unei burghezii temătoare și lașe.

Așadar, o piesă reprezentativă pentru zugrăvirea scenică a unei epoci, pentru cei tentați să surprindă particularități specifice istorico-sociale — în nenumăratele lor nuanțe — și să le înrămeze într-o viziune organic subordonată cerințelor unui „realism de expresie". Dacă adăugăm laboriosului travaliu, impus de o asemenea încercare, și factorul polemic, ispita răsturnării unei imagini-șablon și a unui stil devenit poncif, înțelegem potențialul de interes artistic, mobilizat de ideea reprezentării piesei acum, azi, aici — într-un anume repertoriu.

* * *

În ce măsură însă s-au realizat făgăduielile concepției, în ce grad s-au convins spectatorii, prin contactul direct cu imaginea artistică (regia — Dan Nasta), de justețea intențiilor enunțate ? Cea mai elocventă tălmăcire scenică a ideii am găsit-o în decor. El este revelator, susține pe de-a-ntregul gîndurile programatice, înlesnind o adevărată redimensionare a textului. Scenografia (Liviu Ciulei) ne trimite în secolul al XVIII-lea german ; ea reconstituie, printr-un interior burghez, un cabinet prezidențial și un salon monden, atmosfera, climatul psihologic, tipologia vremii. Cadrul plastic, în care detalii de riguroasă autenticitate se alătură unei rezolvări convenționale afișate, „joacă" cu o pregnanță aproape de sine stătătoare, impunînd ritmul, tensiunea reprezentației, conducînd actorii spre găsirea detaliilor de viață ale *acestei* epoci. „Cultura" decorului impune spectatorilor asocieri multiple, de ordin afectiv, senzorial și informativ, explicînd prin valorile sale documentare natura terenului de desfășurare a dramei. Unic, funcționînd diferit în cele trei locuri de joc, decorul localizează ambianța printr-o soluție inspirată și ingenioasă. Pereții alcătuiți din ferestre (zece panouri) își schimbă valorile cu ajutorul unui singur element : jocul obloanelor și jaluzelelor ; într-un cuvînt, manevrarea diferită a ferestrelor. În locuința cinstitului capelmaistru Miller, toate obloanele sînt trase, în încăpere e întuneric, creîndu-se dintr-o dată o senzație de înăbușit, de spaimă. Din cînd în cînd, Luise sau Miller privesc temător afară, deschizînd doar jumătatea unui oblon, și, prin această simplă acțiune, simțim — vie, materială — frica cu care trăiește micul-burghez în regimul polițienesc al ducatului. În biroul lui von Walter, ferestrele sînt descoperite, obloanele interioare date în lături, dar jaluzelele exterioare acoperă sticla, ferind înaltul cabinet de privirile indiscrete ale curioșilor și permițînd totodată președintelui, sau secretarului Wurm să iscodească tot ce se petrece în stradă. În sfîrșit, în salonul favoritei, Lady Milford, pereții alcătuiți din aceleași geamuri mari aduc eleganța luminii generoase, nedrămuite, cutezanța trufașă a celor ce nu ascund și nu se ascund. Tot timpul e prezent în scenă un panou-fundal ce încadrează o gravură de epocă — fațada unui palat în stilul arhitectural tipic clasicismului baroc german din secolul al XVIII-lea. Stampa mărită întărește senzația de cazarmă maiestuoasă a Curții,

www.cimec.ro

de ceremonial înghețat și exact. Insistăm asupra acestor detalii — cărora de obicei cronica dramatică nu le acordă atenția cuvenită — dată fiind funcția lor activă, determinantă în spectacol. Demonstrația scenografică nu e gratuită și nici tributară snobismului. Ea aduce în scenă o lume concretă, pasiunea pentru document obligînd la dezvoltarea unor relații dramatice concludente, în tipare riguroase. Faptul că nici un element din decor sau recuzită nu s-a născut în jocul liber al fanteziei ni se pare extrem de semnificativ. Cele două panouri exterioare, ce încadrează scena în stînga și dreapta ei, reprezintă copia în secțiune a unui detaliu dintr-un proiect al unui arhitect celebru în școala clasicismului german, Püppelmann. Mobilierul, scaunele cu speteaza de paie și curbura specifică, ca și așezarea lor simetrică, sobele — cea de teracotă din casa lui Miller, din faianță din salonul Milford —, totul pare reprodus din gravurile ce ilustrează edițiile princeps Schiller, Lessing și Goethe. Plantația, îndeosebi cea din interiorul casei lui Miller, e inspirată de desenele în creion alcătuite de maestrul gravor polonez Daniel Chodowiecki, în timpul marii sale călătorii în țările din centrul Europei, pe la 1783. (La fel și costumele, semnate de Ovidiu Bubulac.) Din acest punct de vedere, iconografic, deosebit de sugestivă în găsirea și exprimarea autenticității istorice ni s-a părut o scenă din primul tablou: la masă, bătrîna Miller alege fasole, muzicianul cîntă la armonium, Luise privește pe geam. Asemenea momente de „gravură de gen" obligă și solicită un stil de joc corespunzător.

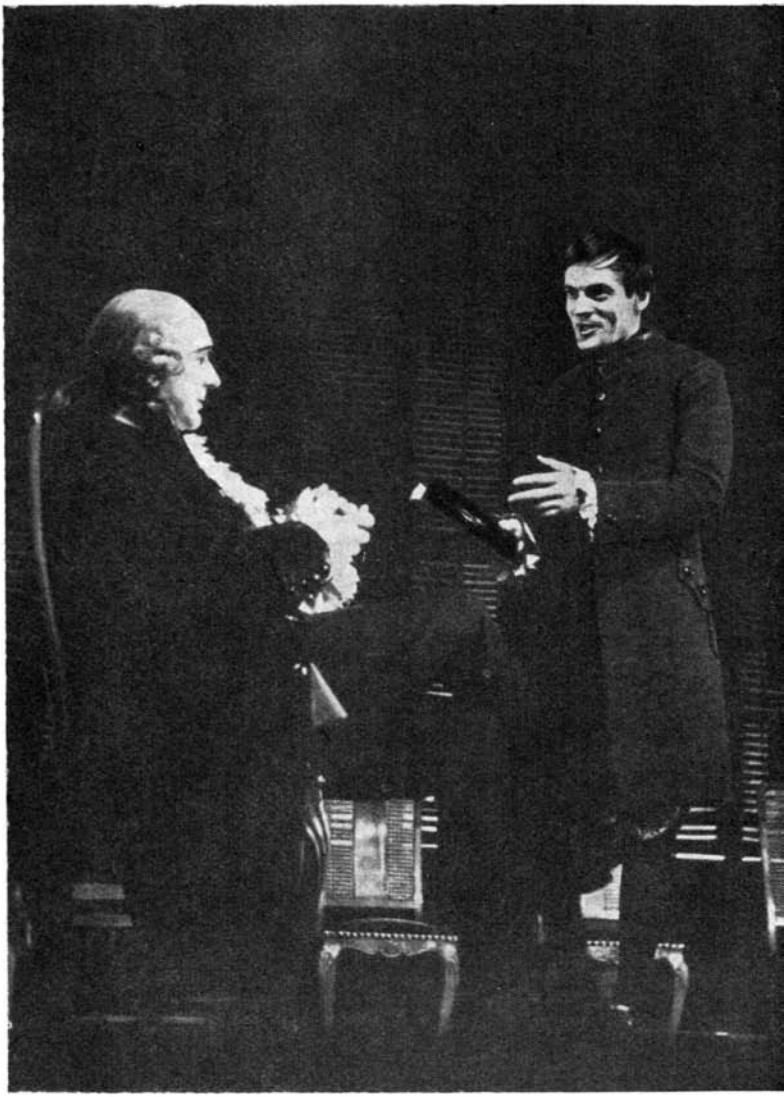
* * *

Eroii dramei, caractere puternic individualizate, modele ale izbînzii realismului în secolul respectiv, nu și-au aflat însă o corespondență scenică consecventă, convingătoare. Doar Wurm pare să facă în această privință o excepție, ce, fără îndoială, reprezintă o reală izbîndă actoricească. Debutul lui Emmerich Schäffer pe scena bucureșteană în acest rol e reprezentativ pentru ideea polemică ce a stat la baza montării. Ca și Iago, Wurm concurează la dreptul de a fi sinonim cu termenul de intrigant. Emmerich Schäffer îi recompune însă un portret psihologic surprinzător. Clișeul „intrigantului scelerat" a fost dat la o parte, înviindu-se un burghez, prototip al acelui notoriu filistin german, despre care au scris pagini întregi Marx și Engels. Imaginea generalizată se obține printr-o minuțioasă detaliere a mobilurilor și reacțiilor psihologice. Secretarul președintelui și unealta distrugerii celor doi îndrăgostiți e tînăr ca și ei, fermecător ca și Ferdinand și, ca și el, îndrăgostit de Luise. Acțiunile sale se suprapun, se aglomerează treptat, dar își luminează impulsul organic abia în final. Prima sa intrare în scenă, cu timorata căutare a Luisei, cu lipsa de îndrăzneală în solicitarea unui răspuns definitiv din partea tatălui (el întreabă de „viitoarea mea... sau fosta mea..."), se interferează ciudat cu scena următoare din cabinetul președintelui. Aici, mișcările lăuntrice sînt „duble", Schäffer joacă disprețul la adresa Luisei, condamnă patima nesăbuită a tînărului von Walter și insinuează capcana scrisorii false, parcă dintr-un sentiment de solicitudine față de președinte. Din cînd în cînd însă, interpretul „demască" adevăratele sentimente ale secretarului. Wurm se stăpînește cu greu să nu-și propună propriu-i nume pe scrisoarea Luisei, dar teama de reacția președintelui, ca și acceptarea barierelor sociale, respectul față de convenințe îi sînt organice! Precum spuneam, toate reacțiile sale, gradate cu finețe analitică, își găsesc o motivare psihologică de mare culminație dramatică în ultima scenă.

Schäffer joacă această scenă cu un fior tragic. Zîmbetul franc, luminos, prietenos, cu care el însoțește cele mai îngrozitoare propuneri, răbdarea calmă cu care așteaptă ca Luise să se convingă de necesitatea scrierii scrisorii ascund disperarea unei iubiri neîmpărtășite. Acest moment are o funcție activă, *creatoare*, consecventă față de coordonatele concepției, și ne indică ce nivel ar fi putut atinge întreaga reprezentație dacă... Este interesant de urmărit cum, sondînd în zăcămintele psihologiei rolului și dîndu-i expresia realistă corespunzătoare, actorul nu a ieșit însă din tiparul stilului, totuși... schillerian. Wurm rămîne personajul, mai bise zis, arhetipul descris: slugarnic, laș, intrigant. Mîinile, într-o veșnic onctuoasă împreunare, corpul ușor încovoiat sînt deformații fizice devenite o a doua natură a secretarului înaltului cabinet; dictînd scrisoarea, Schäffer precipită ritmul, parcurge cu pași tot mai repezi încăperea, ieșirea finală e teatrală, violentă, el o tîrăște cu forța pe Luise, conform indicațiilor din text. Dar sub acest desen al mișcărilor exterioare, ce țin de stilul unei epoci și al unui scriitor, transpar jocul contemporan, analitic, investigația psihologică profundă și exprimarea ei veridică. E păcat că eforturile regizorului Dan Nasta n-au condus toate interpretările spre un asemenea nivel.

www.cimec.ro

Gh. Aurelian (von Walter) și Emmerich Schäffer (Wurm)



Netăgăduit, în spectacol se manifestă activ și valoros și alte prezențe actoricești. Ștefan Ciubotărașu (Miller) este un cinstit burghez, tîrgovăț, care nu și-a uitat încă obîrșia țărănească ; îndopat cu bere și precepte morale, are un bun-simț copleșitor, nu pregetă să înfrunte o înaltă față nobilă cînd vede amenințată onoarea familiei sale, iar neîncrederea față de promisiunile tînărului nobil i-e funciară. Un moment plin de o firească și tulburătoare sinceritate îl realizează în actul V, în ultima scenă dintre tată și fiică. Obraz lîngă obraz, în penumbra încăperii, cu un ton liniștit, sub care pulsează un puternic dramatism, cei doi discută despre cele mai importante probleme ale existenței : dragostea, viața, moartea.

Pentru Ileana Predescu, rolul Luise Miller n-a constituit o partitură dificilă. Prezența ei atît de personală, remarcabila știință de a compune un personaj viu, inedit, s-au impus și acum, cu mijloacele-i actoricești cunoscute. Mișcarea grațioasă, simplă, cu

www.cimec.ro

răsuciri gingaşe, privirea gravă, voalată de tristeţe, chiar şi în clipele de intensă fericire, vocea cînd diafană, cînd uşor aspră de emoţie ; în sfîrşit, tăcerile extrem de elocvente prin vibraţia unei participări totale — la orice situaţie scenică — au compus o Luise fermecătoare, palpitînd de viaţă. Partenerul ei, Peter Paulhoffer (Ferdinand von Walter), este încă student. El a dat un examen dificil, dar l-a trecut cu bine în cea mai mare parte. Îndrumat cu o grijă elaborată, încadrat într-un tipar precis de comportare, tînărul actor, deşi nu şi-a asimilat încă organic concepţia rolului, i-a adus prospeţime, o înflăcărare romantică de calitate, sinceritate şi, ce e principal, autenticitatea unei tinereţi reale. Interpretarea sa însă e deocamdată inegală. Uneori el confundă ţipetele cu mînia bărbătească, gestul exterior cu patosul lăuntric, şi nu s-a deprins să poarte costumul de epocă. Unul din cele mai interesante momente din jocul său a fost prima intrare în scenă — inedită, credem, în tradiţia de interpretare a piesei. Ferdinand năvăleşte în casa lui Miller într-o vijelioasă alunecare — ca pe gheaţă ! E o mişcare exemplară, ce se încadrează în relevarea acelor relaţii realiste, autentice, care aduc viaţă vie într-un text anemiat de uzură tradiţionalistă. Expresivă, ea ne apare investită cu valori multiple : simbolică — văzînd aici o sfidare adusă convenienţelor unei etichete severe ; sau strict realistă, corespunzînd direct replicii bătrînei Miller: „Maiorul! Iată-l că sare peste podeţ!"

Dar cum spuneam, spectacolul nu ne oferă deplina satisfacţie scontată. Nu apare în întregime finisat, armonios şi expresiv în conturarea relaţiilor psihologice. Raportate la cadrul plastic prin care ambianţa istorică şi socială a căpătat o valoare artistică vie şi sugestivă, relaţiile de viaţă, structurile psihologice, „realităţile sociale şi mentale" se arată mai puţin fidele concepţiei. Actorii nu şi-au unit modalităţile de expresie în slujba stilului. Unele interpretări sînt lipsite de strălucire, de relief artistic *nou*, altele sînt de-a dreptul şterse, mărginite, în limitele unei corectitudini de care începuseră să ne dezobişnuiască, în ultima vreme, realizările teatrului. De pildă, preşedintele (Gh. Aurelian), a fost, conform textului, odios, nemernic, a avut momentele de cinism şi perfidie necesare, dar într-o manieră uşor învechită, cu liniile negative patetic îngroşate. E drept, şi în text, rolul favoritei englezoaice e cel mai puţin convingător, are reale accente melodramatice şi, în consecinţă, Mihaela Juvara l-a citit scenic ca atare, fără să aducă — în afara clişeelor de curtezană, victimă nefericită a soartei — vreo trăsătură sau un accent personal inedit. Vasile Florescu (von Kalb), încurajat de masca comică a personajului, smulge cîteodată rîsul spectatorilor, dar, ca şi costumul, (e de mirare neglijenţa), el vine parcă din altă piesă, din alt spectacol. Şi e de neînţeles cum rolul, în aparenţă cu totul neînsemnat — o apariţie —, al cameristului prinţului (Jean Reder) nu şi-a dobîndit semnificaţia importantă, valoarea documentară, deoarece textul aici slujeşte nemijlocit reliefării acelei realităţi sociale din care s-a născut piesa. Acest martor al unor fărădelegi istorice, ce se referă concret la crimele sociale din ducatul Würtemberg, a adus accente melodramatice insuportabile, cu totul diletante, foarte supărătoare într-o reprezentaţie trasată cu atîta ambiţie. Asemenea toleranţă acuză inconsecvenţa regiei în faţa propriei sale concepţii şi explică de ce interpreţii n-au găsit, decît unii dintre ei, şi parţial, elementele necesare pentru a-şi integra jocul în firescul şi simplitatea realismului de expresie căutat.

Noua montare cu *Intrigă şi iubire*, deşi se impune prin componentele scenice semnalate, nu reuşeşte să convingă că intenţiile programatic definite şi-au aflat deplina acoperire artistică. Ceea ce înseamnă că „pasionantul drum spre realism" nu e lesne de străbătut.

Nu în zadar Liviu Ciulei preciza că „realismul contemporan... cere un instrument extrem de sensibil şi de puternic : colectivul teatral organic şi armonios dezvoltat". Acest instrument se arată încă în curs de şlefuire, colectivul de actori ai Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra" avînd toate premisele unei evoluţii naturale armonioase, în etape organizat gîndite şi organic îndrumate. Şi teatrul tinde cu adevărat spre acea etapă în care programul său estetic se va defini, elocvent şi consecvent, printr-o expresie scenică unitară, autonomă şi caracteristică.

Mira Iosif

www.cimec.ro

CONDIȚIA UMANĂ ÎN DRAMATURGIA OCCIDENTALĂ

În lumea capitalistă de azi se petrece un fenomen bizar : cu cît puterile productive ale omenirii cresc, cu atît omul ca individ se descoperă mai slab, mai singur, mai nevrozat.

Știința și tehnica modernă ne-au obișnuit cu gîndul că nimic nu este imposibil. Putem construi roboți care să joace șah. Putem fabrica viață în laborator. Zborul în lună e o chestiune de ani. Uzine automate funcționează la apăsarea unui buton. Nu devine oare mașina un inamic al omului, în stare să se întoarcă împotriva lui și să-l sfărîme ? Pe Maiakovski nu-l neliniștea o asemenea primejdie. Piesele sale fac elogiul ingeniozității umane, „mașina timpului", născocită de Ciudakov în *Baia*, este vehiculul menit să-și transporte pasagerii în veacul comunist, iar societatea viitorului, în care e reînviat eroul *Ploșniței*, oferă imaginea unei armonioase dezvoltări a resurselor tehnice și a calităților morale. Munca eliberată inspiră fierarului, mecanicului și celorlalți „prihăniți" din *Misterul buf* mîndria de creatori și stăpîni ai bogățiilor naturii :

Noi, făurarii de pămînturi noi,
decoratorii de planete,
noi — făcătorii de minuni,
chiar razele le vom înmănunchea
și-om mătura
electric
chiar norii de pe cer !

Puterea creatoare a omului, capacitatea sa de a inventa, de a cugeta, este invocată drept garanție a perpetuării speciei, într-o piesă devenită celebră a lui Thornton Wilder, *The Skin of our Teeth* [1]. Autorul imaginează trei momente în care omenirea

[1] În traducere literală, „Pielea dinților noștri", avînd sensul de situație-limită.

www.cimec.ro

a fost pe punctul de a pieri — o catastrofă glaciară, Potopul, un război nimicitor — și de fiecare dată simbolica familie Antrobus se salvează „ca prin urechea acului", domnul Antrobus învinge teama, ura și egoismul prin superioritatea minții sale mereu iscoditoare. Omul care a scornit alfabetul și a meșterit roata poate găsi în înțelepciunea adunată de veacuri destule resurse pentru a-și asigura pacea și progresul — această idee e exprimată cu admirabilă pasiune și generozitate.

În *Viața lui Galilei*, evocînd existența zbuciumată a ilustrului savant, silit să-și apere învățătura de atacurile inchiziției și ale nobilimii, Brecht pune în lumină legătura vie dintre probleme de astronomie aparent foarte abstracte și preocupările cele mai obișnuite ale oamenilor. Pentru eroul lui Brecht, știința e nu numai un mijloc de investigare a universului, dar și de descătușare a spiritelor, o pîrghie menită să surpe rînduielile sociale retrograde. „Eu susțin sus și tare că singurul scop al științei este de a ușura viața neînchipuit de grea a omenirii, spune Galilei. Dacă oamenii de știință se vor lăsa intimidați de stăpînitorii lipsiți de scrupule, mulțumindu-se să îngrămădească cunoștințe de dragul cunoștințelor, întreaga știință e în pericol de a fi schilodită, iar noile voastre mașini pot aduce noi suferințe oamenilor. (...) Prăpastia ce vă desparte de oameni poate deveni într-o zi atît de mare, încît strigătul vostru de bucurie, stîrnit de vreo descoperire epocală, ar putea să nu trezească alt ecou decît un strigăt universal de groază."

Existența și lărgirea alarmantă a acestei prăpastii sînt semnalate în *Fizicienii* lui Dürrenmatt. Era atomică înseamnă pentru mulți autori occidentali era scepticismului, a spaimei și a dezagregării tuturor valorilor. În secolul unei revoluții industriale fără precedent, al ciberneticii, al rachetelor, dramaturgia care se intitulează de „avangardă" ocolește prudent uzina, institutul de cercetări științifice. Este reflexul convingerii că visarea și tehnica ultraperfecționată nu-și află loc laolaltă. Mașina, chiar cînd nu este ignorată pe scenă, apare cel mai adesea ca o amenințare și un instrument de înjosire a omului. Cu cîteva decenii în urmă, Karel Capek, descriind în piesa utopică *R.U.R.* o societate împinsă de trusturile atotputernice la robotizare, prevestea regenerarea speciei omenești prin iubire. Dar azi nu lipsesc scriitorii care văd pînă și în cuvîntul „iubire" o veche iluzie sentimentalistă demonetizată. O autoare a avut ideea de-a alcătui un dicționar al cuvintelor de dragoste, așa cum sînt ele folosite în scrierile a 12 romancieri francezi aparținînd tinerei generații. Ce spun eroii lor despre dragoste, despre fericire? „N-are rost să mințim. Știm bine că *dragostea* e altceva, care poate nici nu există... Un pic de tandrețe, nu se știe ce-o să-ți ofere, nici cît o să dureze... Dar dacă-ți iese în cale, trebuie să te strecori spre ea, fiindcă această mică șansă e poate unica în perioada noastră absurdă." (Claude Francolin); „O să bem, îmi spuse ea cu ochii strălucitori. Să bem pînă cînd... — De ce-ți place atît de mult să bei? — ...Pînă cînd în fine vom fi fericiți" — scrie Evelyne Mahlière, o autoare care s-a sinucis la 20 de ani; „Atinsesem cea mai dulce dintre fericiri: nu mai gîndeam." (Bertrand Poirot Delpech). Oamenii de pe continente diferite se recunosc într-o piesă ca *Doi într-un balansoar* de William Gibson, o poveste pe care n-o poți numi de dragoste, sau care este aceea a unei iubiri neizbutite și fără bucurie. Adevărul imediat de la care pornește Gibson e că te poți simți atît de abandonat între cei patru pereți ai unei cămărute de hotel newyorkez, încît să pui mîna pe telefon și să suni într-o doară la o fată, pe care abia ai cunoscut-o și despre care știi doar că vrea să vîndă un răcitor; și că pentru amîndoi poate fi atît de necesar să simtă alături răsuflarea cuiva, încît o legătură întîmplătoare, lipsită de sentimente mai adînci, să devină vreme de luni de zile unicul firicel de care se agață spre a mai salva ceva din ceea ce ar putea fi speranță, încredere în sine, perspectivă de a se realiza.

Singurătatea e „boala secolului". Nesiguranța, deruta, tensiunea nervoasă au devenit realități curente. „Omul occidental este acum schizofrenic"[1], scrie Priestley. Se spune că la Paris ar exista o sută de mii de „magicieni" care ghicesc viitorul. Neștiind ce le va aduce ziua de mîine, tot mai mulți sînt cei care încearcă să uite, să evadeze. Distracția nu mai este o formă de reconfortare a spiritului, ci un mijloc de a obține rîvnita stare de abulie, de uitare. Cine a văzut filmul american *Lanțul*

1 J. B. Priestley, „Literature and Western Man", Londra, 1960, p. 443.

www.cimec.ro

își amintește fără îndoială personajul episodic, dar plin de forță satirică, al unuia din membrii detașamentului care-i urmărește pe cei doi fugari : un tînăr cu un aparat de radio portativ, agățat de gît, mărșăluiește zeci de kilometri bîțîindu-se prosteşte, în ritmul unui continuu, monoton și obsedant rock-and-roll. Acesta e tipul de om pe care tinde să-l formeze azi arta comercială de duzină. Comicsurile, filmele cu gangsteri, sexualismul dezlănțuit pe scenele bulevardiere, obsesia reclamelor, multe din programele televiziunii vin în întîmpinarea psihozei colective și o alimentează. Medicii, juriștii, pedagogii semnalează insistent creșterea criminalității și a numărului de sinucideri în rîndurile acelei categorii care nu ucide pentru bani (ci din plictiseală) și nu-și pune capăt vieții de foame (ci din cauza dezechilibrului moral). Iată cum se reflectă această decepție și dezorientare în opiniile despre teatru ale lui Hannes Razum, administrator al „Schlosstheater"-ului din Celle (R. F. Germană) : „Oricare ar fi unghiul sub care privim lucrurile, ne găsim mereu în fața absurdului. E timpul să privim în față această situație. Lumea explodează în absurd și se deschide o prăpastie care amenință existența fabricată penibil de noi. Devenim ucigător de conștienți de îndoielile existenței noastre, pe care nu vrem să le vedem, și rîsul nostru se amestecă cu spaima. Absurdul zguduie lumea noastră fictivă, zdruncină imaginea pe care ne-am făcut-o despre sensul vieții, verifică stabilitatea, valoarea ei, zdruncină și distruge orice iluzie. În aceasta rezidă pentru noi semnificația concretă a teatrului absurd" [1]. Dispariția tuturor credințelor și criteriilor morale e invocată ca justificare a cinismului agresiv afișat de cei ce-și spun „les blousons noirs", „the beat generation" etc. Un psiholog francez care și-a petrecut cîteva luni în mijlocul unei bande de „blousons noirs" povestea recent în „Figaro littéraire" cum, într-o noapte, au dat drumul la niște tăvălugi grei de fier pe o stradă în pantă din Paris. Isprava putea să coste vieți omenești, dar asta i-a lăsat absolut indiferenți. „Acești domni șefi de stat și negustori de tunuri — i-a spus o fată — nu se jenează cîtuși de puțin să masacreze, să tortureze și să chinuie în mii de feluri bărbați, femei, copii și animale, cu miile sau cu milioanele, cînd asta le satisface interesele sau îi amuză, deci nu văd de ce ne-am jena noi să ucidem unul singur, mai ales cînd n-o facem cu intenție."

Într-o lume golită de valori, omul se simte singur și captiv, ca iguana ce dă titlul piesei lui Tennessee Williams. Un sentiment de compasiune îl îndeamnă pe eroul piesei să elibereze reptila, care gemea trist în noapte. Beckett e mult mai sever față de oamenii pe care-i aduce în scenă, nu le îngăduie nici măcar să-și păstreze iluzia că așteptatul Godot va sosi vreodată. Martin Esslin își începe cartea despre „Teatrul absurdului", evocînd succesul colosal al spectacolului prezentat de un grup de actori din San Francisco, cu piesa *Așteptîndu-l pe Godot*, în fața deținuților faimoasei închisori San Quentin. Iată deci, comentează criticul, că piesele de acest gen nu se reduc la nonsens și mistificare, ele „*au* ceva de spus și *pot* fi înțelese" [2]. Mesajul lor, după cum o arată chiar exemplul ales, e apropiat acelor oameni care se simt prizonieri pe viață într-o temniță din care nimeni nu poate scăpa.

Pirandello e unul din cei dintîi dramaturgi din secolul nostru în opera căruia se reflectă cu impresionantă claritate sentimentul că omul e prins într-un angrenaj mai puternic decît el, un angrenaj zdrobitor și inuman. Din cele mai bune piese ale dramaturgului italian se aude parcă strigătul dureros al omului incapabil să se simtă stăpîn pe voința și personalitatea sa, în mijlocul unor forțe sociale oarbe care iau pentru el aparența fatalității. Încercînd să-și explice dezagregarea personalității, incompatibilitatea intențiilor cu rezultatele, imposibilitatea de a păstra o ținută morală neabătută în condițiile societății sale, Pirandello ajunge la negarea adevărului obiectiv : „De cîte ori se întîmplă ceva, fiecare interpretează în felul său. Adevăr pentru unii, eroare pentru alții", spune Fiul *(Șase personaje în căutarea unui autor)*, iar Tatăl din aceeași piesă afirmă că nimeni nu trebuie judecat în mod definitiv, prin prisma unei singure ipostaze în care s-a aflat, într-o clipă trecătoare, rușinoasă, a existenței sale. Inconsecvența apare eroilor săi detestabilă, dar inerent legată de condiția umană, și aici vede autorul sursa unor devastatoare conflicte interioare. *Nu se știe cum* e tragedia omului care a comis un delict, fără ca, subiectiv, să se simtă vinovat. Romeo își înșală soția cu Ginevra, nevasta

[1] „Le Théâtre dans le Monde", nr. 1, 1961.
[2] Martin Esslin, „The Theatre of the Absurd", New York, 1961, p. 17.

www.cimec.ro

celui mai bun prieten al său, într-o clipă de inconştienţă a amîndurora, tot aşa cum în copilărie acelaşi Romeo a comis o crimă involuntară, rămasă neştiută şi nepedepsită. Împins de o forţă implacabilă, ca un „cutremur de pămînt", la aceste acte pe care nu le-a dorit, el protestează ca împotriva unei nedreptăţi a soartei şi totodată se simte dator să suporte consecinţele : „Toată înţelepciunea noastră e nimic ! Tot ceea ce ni se întîmplă, naşterea noastră, vicisitudinile, destinul nostru, cum se petrec toate astea ? Nu ştim niciodată cum ! Dincolo de viaţa omenească, aşa cum am construit-o noi, este lumea, misterul etern al lumii ; şi legile noastre morale, dacă cineva le poate cunoaşte — ce e bine, ce e rău, noi sîntem cei care ne facem responsabili —, dar dacă cineva le poate cunoaşte, e numai Dumnezeu. (...) De două ori, greşelile pe care le-am comis nu le-am dorit şi totuşi le-am comis ; am fost luat prin surprindere. Dumnezeu a vrut-o spre a mă pedepsi ; eu n-am vrut aceasta, dar mă voi pedepsi aşa cum el o doreşte".

Căutînd pentru eroii săi un mijloc de a evita inevitabilul, de a „pleca şi a da totul dracului" — cum ar spune Arthur Miller —, dramaturgul nu vede altă cale decît aceea a retragerii din realitatea dată, a refugiului în iluzie. În *Henric al IV-lea,* protestul la adresa imoralităţilor, a prejudecăţilor şi convenţiilor sociale înrădăcinate ia forma ironică a retragerii definitive a eroului într-o nebunie simulată. Nu sînt puţine, de altfel, piesele contemporane în care nebunia devine, în mod paradoxal, unica manifestare a poziţiei cu adevărat raţionale. Giraudoux, în *Nebuna din Chaillot,* găseşte în bătrîna Amélie singura persoană capabilă să dea dovadă de suficientă imaginaţie şi independenţă faţă de societate, pentru a-i atrage pe toţi afaceriştii într-o cursă şi a-i nimici. În *Fizicienii,* Moebius, cel mai mare savant al tuturor timpurilor, se închide într-un ospiciu pentru ca invenţiile sale să nu poată deveni instrumente ale dominaţiei şi distrugerii lumii. „Nu mai sîntem liberi decît în casa de nebuni, spune el. Nu mai putem gîndi decît într-un ospiciu. În viaţa de afară, orice gînd, orice idee se preface în materie explozibilă." Dar deznodămîntul infirmă în mod neaşteptat această ipoteză, însemnările lui Moebius cad totuşi în mîinile unui trust mondial condus de directoarea, ea însăşi nebună, a spitalului. Dürrenmatt merge mai departe decît Pirandello : nici ospiciul nu mai este un refugiu destul de sigur.

Jean Anouilh preia relativismul pirandellian, inclusiv procedeul dedublării personalităţii. El descrie în chipul cel mai dur deosebirea dintre săraci şi bogaţi. Sărăcia, la Anouilh, este întotdeauna oribilă, înfiorătoare, indecentă chiar ; banul însă nu aduce nici el fericirea. În piesele sale, miliardarul este un biet nefericit care trăieşte singur, lipsit de bucuriile dragostei, iar uneori se hrăneşte numai cu tăiţei fără unt şi fără sare. Săracii nu pot scăpa de sărăcie, dar nici bogaţii de bogăţie (Messerschmann din *Invitaţie la castel* face o încercare de a se ruina, dar printr-un joc al bursei se trezeşte de două ori mai bogat). Bogaţii nu-i pot înţelege pe săraci („Mizeria trebuie să fie foarte poetică"), spune Lady India în piesa citată mai sus, iar în *Sălbatica,* întîlnim pagini de fină ironie la adresa unei fete crescute în puf, căreia munca femeilor i se pare un fel de distracţie modernă. Dar nici săracii nu-i pot înţelege pe bogaţi, nu pot înţelege seninătatea, lipsa lor de griji şi nici necazurile, sila şi plictiseala lor. De aceea, săracii nu se pot acomoda în bogăţie *(Sălbatica).* Între aceste două realităţi sociale, se deschide o prăpastie, dar nu poate avea loc un real conflict, alegerea este exclusă. „Sîntem singuri, acesta e adevărul. Nu putem face nimic unul pentru celălalt, decît să jucăm jocul înainte", îi spune Messerschmann fetei sărace invitate la castel.

Alegerea e la fel de inutilă şi imposibilă pe plan moral. A-ţi irosi viaţa în numele unei „datorii" *(Ualsul toreadorilor)* e tot atît de absurd ca şi a ţi-o risipi în plăceri efemere *(Ornifle).* Reacţionarii sînt uneori ţinta satirei muşcătoare a lui Anouilh *(Scrîntitul,* parodie a unui general belicos, care şi-a pus în gînd să „salveze Franţa" prin metode forte), dar democraţia nu apare nici ea ca o soluţie. *Bietul Bitos* este expresia acestui dezgust faţă de orice opţiune pe plan politic. Un grup de tineri aristocraţi pun la cale o farsă la adresa unui magistrat — fostul lor coleg de şcoală — pe care-l urăsc pentru că s-a ridicat de jos şi pentru că se arăta intransigent la adresa colaboraţioniştilor şi a elementelor de dreapta. Anouilh nu trece cu vederea depravarea şi cinismul celor cîtorva feciori de bani gata, dar, totodată, judecătorul Bitos e prezentat ca un om fără suflet, veninos, laş şi, pe deasupra, arivist. Travestindu-l în Robespierre, autorul atacă în persoana acestuia ideea de guvernare a poporului, nu pentru a susţine

www.cimec.ro

dominația aristocratică, ci pentru a le denunța pe amîndouă ca deopotrivă de reprobabile. Realitatea, sub toate fețele ei, îl dezamăgește pe Anouilh. A te „adapta" realității e o formă de a muri spiritualicește. Iată un dialog semnificativ din *Sălbatica:*

HARTMAN: Și eu am fost o ființă umană, un revoltat. Dar zilele limpezi au trecut peste mine, una după alta... Vino, puțin cîte puțin ai să ajungi să nu-ți mai facă rău nimic. Să nu mai ceri nimic de la ei (e vorba de bogătași — *A.B.*), decît un loc în bucuria lor.
TEREZA: Dar asta înseamnă aproape a fi mort...
HARTMAN: Aproape...

Eroina piesei nu poate suporta această perspectivă și pleacă. În acest sens, eroii lui Anouilh refuză să capituleze, să se lase atrași în mecanismul, pe care-l consideră amorțitor, al vieții. Existența nu trebuie luată prea în serios, ca să nu devină insuportabilă, pare a fi ideea unora dintre piesele „trandafirii" sau „scrîșnite" ale lui Jean Anouilh, în vreme ce eroilor decepționați din piesele sale „negre" nu le rămîne decît să dispară. Luînd apărarea omului, Anouilh îl consideră, cu amărăciune, condamnat la înfrîngere. Rareori dramaturgul întrezărește pentru eroii săi o posibilitate de salvare. În *Călător fără bagaje,* Gaston, după o foarte îndelungată amnezie căpătată în război, e căutat de rude. El își descoperă, îngrozit, o familie antipatică și un trecut dezgustător. Aflat în situația excepțională (practic inaccesibilă oamenilor — subliniază parcă Anouilh) de a putea alege, el declară că aparține altei familii, își schimbă identitatea. Georges din *Întîlnire la Senlis* încearcă să-și confecționeze pentru o seară o altă biografie, o altă familie, alți prieteni — așa cum i-ar fi dorit. Dar adevărata familie și prietenii existenți în realitate vor veni curînd să destrame iluzia și să-l recheme la existența urîtă, plină de compromisuri. Finalul, deși exprimat în termeni convenționali, fără convingere, deschide totuși o perspectivă „roză": Georges găsește puterea să plece, împreună cu Isabella, spre o altă viață. În *Ciocîrlia,* relevînd energia proaspătă a țărăncuței din Orléans, credința ei în om și adevăr, autorul ironizează, în același timp, moliciunea și corupția „curții", gata să vîndă țara din considerente diplomatico-financiare. Incisiv este demascată și falsa devoțiune a bisericii și inchiziției, care-și îndreaptă „pioasa" prigoană în direcția dictată de interesele celor puternici și bogați. Autorul descoperă în Ioana nu o „trimisă a lui Dumnezeu", ci o fată simplă, inimoasă și inteligentă, capabilă să dea dovadă de acel curaj și de acea hotărîre care — singure — mai puteau salva patria ei, și pe care putreda pătură stăpînitoare nu le poseda. Aci, Anouilh arată noblețea de caracter la care se poate ridica omul. Dar nu întîmplător, *Ciocîrlia* este o piesă istorică. În jurul său, în societatea contemporană, dramaturgul nu vede posibilitatea ca individul să se smulgă din ghearele răului care-l împresoară din toate părțile; ceea ce este frumos în om nu se poate dezvălui, nu poate deveni adevăr și pentru ceilalți. Și aceasta, pentru că omul este iremediabil singur. Chiar încercarea de contopire a două ființe în dragoste rămîne mereu incompletă, nesatisfăcătoare. Orfeu o pierde pe Eurydice pentru că n-o poate înțelege, iar ea nu-i poate explica în cuvinte trecutul la care au silit-o societatea pervertită, mizeria *(Eurydice).* Personajul titular al piesei *Humulus cel mut* poate rosti — printr-o anomalie — un singur cuvînt pe zi. El nu vorbește o lună spre a acumula cuvintele necesare declarației sale de dragoste, pentru ca, după ce le epuizează, fata pe care o iubește să declare surîzînd: „N-am auzit nimic, sînt cam tare de ureche". Și scoțînd un cornet acustic: „Ești bun să repeți?!" Humulus cel mut întruchipează un tip frecvent la Anouilh: Omul generos, care se cheltuiește inutil.

Sartre pornește și el de la imaginea eroului „prins în cursă" și caută o ieșire, o soluție care să dea omului posibilitatea de a-și manifesta liber voința. Tema libertății, care ocupă un loc central în piesele sale, e dezbătută de obicei în cadrul limitat a ceea ce Sartre numește o „situație". Înlăuntrul „situației" respective, individul dispune de o totală libertate de alegere și este obligat să aleagă. A renunța la acțiune este tot o formă de a acționa. Sîntem deci „condamnați" la libertate. Aceasta pune pe umerii omului o responsabilitate fără margini, care-i dă o stare de „angoasă". E — după Sartre — condiția fatală a omului și, totodată, izvorul demnității sale. Alegerea liberă determină existența individului ca ființă conștientă și responsabilă, *existența* sa în adevăratul sens al cuvîntului. Astfel, în „situația" dată, omul se creează pe sine, își creează propria sa esență și e răspunzător de ea.

Iată cu cîtă acuitate punea Sartre problema responsabilității într-una din primele sale piese, *Cu ușile închise.* Într-o încăpere ermetic închisă sînt aduse trei persoane — un bărbat și două femei. Știu că sînt morți — deși vorbesc cu discreție și cu teamă despre asta — și bănuiesc că se află în infern, deoarece se știu foarte vinovați. Totuși, nu sînt

www.cimec.ro

puşi pe grătar, nici nu sînt traşi în ţeapă. În ce constă infernul? Tocmai în faptul că se află împreună pe vecie, dorind fiecare un lucru pe care ceilalţi nu i-l pot oferi şi cunoscîndu-şi reciproc păcatele, urîndu-se şi dispreţuindu-se reciproc. „Infernul sînt ceilalţi". În conştiinţa pe care *ceilalţi* o au despre viciile şi greşelile tale este pedeapsa supremă. Şi încă ceva: personajele piesei au încheiat cu viaţa, nu vor mai putea niciodată să schimbe lucrurile. A alege înseamnă a trăi. A trăi înseamnă deci a alege. „Situaţia" creată de Sartre este categorică, dar ea se reduce la alegerea strict individuală. Omul trebuie să decidă singur, şi singur să poarte povara răspunderii.

După cum se ştie, în piesele lui Sartre se poate urmări evoluţia (sub influenţa tot mai puternică a marxismului) de la o viziune abstractă şi individualistă asupra libertăţii la tendinţa de a concepe binele şi răul ca noţiuni concret-istorice şi libertatea ca necesitate înţeleasă. Nu ne-am propus însă să ne oprim aici asupra ideilor filozofice ale lui Sartre, ci doar să arătăm cum, în ultima sa lucrare, *Sechestraţii din Altona,* el demonstrează imposibilitatea libertăţii absolute, a unei alegeri independente de societate. Franz von Gerlach, fiul unui mare armator german, a oferit găzduire pe vremea lui Hitler unui evreu urmărit. Deşi ineficient — căci un nazist notoriu văzuse totul —, acesta era totuşi, din punct de vedere subiectiv, un act de curaj. Bătrînul von Gerlach a intervenit însă prompt, l-a dat pe evreu pe mîna Gestapoului şi — folosindu-se de relaţiile pe care le avea cu conducătorii fascişti — şi-a salvat fiul de consecinţele faptei sale „necugetate". Zguduit şi dezgustat, Franz nu mai vrea să fie sustras responsabilităţii, să fie ocrotit sub pulpana părintească, e însetat de „libertate". Iar ca mod de a-şi manifesta liberul arbitru, pleacă în război şi soarbe cu voluptate dreptul de a decide soarta altor oameni, de a ucide prizonieri fără apărare, de a masacra oameni nevinovaţi. Firește, numeroase cauze — începînd cu provenienţa sa socială şi educaţia pe care a primit-o — l-au împins pe Franz să devină un călău. Sartre insistă însă asupra situaţiei înlăuntrul căreia eroul său a avut libertatea de opţiune. Franz şi-a ales propria sa degradare umană şi e socotit pe deplin răspunzător pentru ea. Oricît ar fi de absconsă pe alocuri, *Sechestraţii din Altona* se impune, în primul rînd, ca un rechizitoriu profund la adresa criminalilor fascişti, priviţi nu ca „executanţi", ci ca persoane pe de-a-ntregul responsabile de faptele lor.

Şi iată-l pe Franz, multă vreme după terminarea războiului, claustrat într-o cameră pe care n-a părăsit-o de 14 ani şi unde n-o primeşte decît pe sora lui, Lenni. E propria sa alegere, prin care înţelege să-şi asume — în faţa veacurilor viitoare — răspunderea pentru întreg dezastrul poporului german. Dar în închisoarea sa voluntară, pătrunde deodată adevărul. Germania nu se află „la pămînt", cum îi plăcea lui să creadă, în Germania federală renaşte puterea monopolurilor. Tentativa lui Franz de a fi luat pe umerii săi răspunderea catastrofei e iluzorie. De altfel, uriaşa întreprindere a Gerlachilor reduce întotdeauna la zero raza de acţiune individuală a propriilor ei stăpîni. „Pentru a acţiona — îi spune tatăl lui Franz — tu îţi asumi cele mai mari riscuri, şi, după cum vezi, ea transformă în gesturi toate actele tale. Chinul tău a sfîrşit prin a te împinge la crimă, dar pînă şi în crimă ea te anulează, se îngraşă din înfrîngerea ta." Istoria trece pe lîngă Franz, nepăsătoare, iar lui nu-i rămîne decît să se sinucidă, împreună cu tatăl bolnav de cancer. În urma sa, magnetofonul lăsat deschis continuă să reproducă maşinal replicile semidemente pe care Franz le azvîrle cu disperare în neant: „O, tribunal al nopţii, tu, care erai, care vei fi, care eşti, eu am fost! Am fost! Eu, Franz von Gerlach, aici, în această cameră, am luat secolul pe umerii mei şi am spus: voi răspunde. Astăzi şi pentru totdeauna".

Ridiculizînd pretenţia lui Franz de „a lua secolul pe umerii săi", Sartre, ca şi Camus în *Caligula,* respinge actul gratuit ca manifestare a libertăţii umane. Orice evaziune este, de fapt, o altă faţă a abdicării, a acceptării infamiei, dacă nu chiar a propagării ei. Ieşirea din capcană este posibilă numai prin transformarea reală a lumii.

Andrei Băleanu

www.cimec.ro

Prin Teatrele Din Țară

Iași

O tradiție de un secol și jumătate, un public exigent și felurit, alcătuit din intelectuali, tineret și oameni ce abia își formează deprinderea de a frecventa teatrul, clădirea însăși, ridicată către sfîrșitul veacului trecut — cu sală aurită și foaiere spațioase —, impun colectivului Teatrului Național „Vasile Alecsandri" din Iași sarcini artistice deosebite.

Ca un fel de punte permanentă între tradiție și prezent, spectacolul *Coana Chirița în provincie* a încîntat, decenii în șir, spectatori de toate vîrstele. Oameni în plină maturitate azi regăsesc în fața lui Miluță Gheorghiu — urmașul lui Matei Millo în acest rol — contactul direct cu începuturile culturii românești, cît și bucurii trăite în copilărie. Îngrijită și păstrată cu migală, *Coana Chirița* este o realizare actoricească de mare virtuozitate ; în același timp, înseamnă o dovadă de vitalitate a solului în care își are înfipte rădăcinile comedia satirică din țara noastră.

Formați într-o atmosferă de respect față de înaintași și clasici, actorii Naționalului ieșean au o înclinare deosebită către evocarea trecutului istoric. În această stagiune, pe afișe figurează *Matei Millo* de Mircea Ștefănescu și *Povestea Unirii* de Tudor Șoimaru. Cu totul impresionantă este montarea piesei *Bălcescu* a lui Camil Petrescu, realizată de regizorul Crin Teodorescu, care, împreună cu scenografa Marga Ene, a folosit toate posibilitățile oferite de scena teatrului, pentru a reda cît mai plastic, convingător și uneori neașteptat, momentele Revoluției de la 1848. Dintre operele marilor clasici universali, anul acesta se joacă *Richard al III-lea* de Shakespeare și *Britannicus* de Racine. Prezentă în repertoriu este și epoca contemporană, prin *Șeful sectorului suflete* de Al. Mirodan, comedia lui Al. Voitin, *Tezaurul lui Justinian*, *Vrăjitoarele din Salem* de Arthur Miller, *Birocratozaurii* de Silvano Ambrogi, *Vară și fum* de Tennessee Williams.

www.cimec.ro

Din simpla înşiruire de titluri prezentate în actuala stagiune se conturează ceea ce, în mod curent, numim „profilul teatrului". Scopul primordial al Naţionalului ieşean este de a promova dramaturgia originală, clasică şi contemporană, de a ridica nivelul cultural al spectatorilor, a-i educa într-un spirit de mîndrie patriotică faţă de valorile reale moştenite din trecut şi a-i face să privească cu optimism revoluţionar problemele aduse de veacul al XX-lea în ţara noastră şi în lumea întreagă.

Remarcabil este nivelul la care această sarcină se concretizează, indiferent dacă este vorba de o tragedie clasică sau de o comedie modernă, de un spectacol de mare desfăşurare sau de o piesă în puţine personaje. Realizările Teatrului Naţional din Iaşi au toate o trăsătură comună : sînt toate rezultatul unei munci conştiincioase şi profunde, „de înaltă calificare" aş spune, a colectivului. La toate ridicările de cortină, cei din sală îşi dau seama că se află în faţa unor opere finite, chiar dacă nu totdeauna perfecte. Decorurile sînt primul element care dă naştere acestei senzaţii, deşi, cum e firesc, nu toate sînt la fel de izbutite. De pildă, decorul lui Marosin la *Britannicus,* elegant, funcţional, e mult superior celui conceput de Marga Ene pentru *Tezaurul lui Justinian.* Grija, atît faţă de întreg, cît şi faţă de cele mai mici detalii, e vădită. Proporţiile generoase ale scenei stimulează imaginaţia creatoare a scenografilor. Paul Bortnovschi foloseşte întreaga scenă pentru a păstra concomitent prezente cele trei locuri în care se desfăşoară acţiunea piesei *Vară şi fum :* casa Almei, a doctorului şi promenada oraşului de provincie ; atmosfera încărcată a celor două interioare e în mod fericit despărţită de spaţiul aerat unde se perindă personajele oraşului de provincie. Diversele locuri unde se petrece drama lui John Proctor *(Vrăjitoarele din Salem)* se înlănţuie plastic pe un schelet fix, care, pe rînd, construieşte casa pastorului Parris, a soţilor Proctor, sala judecăţii şi închisoarea. Detalii inspirate, ca de exemplu crucile sumbre formate în zid, precum şi anumite materiale, ca lemnul şi cărămida, concretizează parcă severitatea şi violenţa piesei lui Arthur Miller (scenografia aparţine lui Doris Jurgea). La spectacolele care au avut o carieră îndelungată, menţinerea decorurilor este o veşnică problemă, pentru că teatrul neavînd o magazie proprie, ele sînt păstrate afară, acoperite doar de nişte prelate şi se degradează. Astfel, pentru sărbătorirea a 150 de ani de la înfiinţarea Teatrului Naţional din Iaşi, decorurile de la *Mutter Courage* trebuie refăcute

Cornelia Gheorghiu (Abigail) şi Teofil Vîlcu (John Proctor) în „Vrăjitoarele din Salem" de Arthur Miller

www.cimec.ro

Elena Bartok (Alma Winimiller) și Costel Constantin (Kramer) în „Vară și fum" de Tennessee Williams

în întregime, ceea ce presupune cheltuieli și muncă suplimentară. Este deci cu atît mai demn de remarcat faptul că pe scenă prospețimea și acuratețea decorurilor apar desăvîrșite.

Legătura de cultură dintre tradiție și prezent nu trebuie căutată doar în alegerea repertoriului, ci și în măiestria actorilor. Există la Iași maeștri ai scenei care amintesc marile personalități actoricești din trecut. Primul printre ei este — după cum am mai spus — Miluță Gheorghiu. Văzîndu-l în *Coana Chiriță*, îți vine să te întrebi : să fi fost Matei Millo chiar de neîntrecut ? Posedînd o perfectă știință a declamației versurilor clasice, Anny Braeski, artistă emerită (interpreta Agripinei din *Britannicus*), aduce în scenă respectul față de „stil", noțiune care azi începe să iasă din uz. O altă calitate a actorilor ieșeni mai vîrstnici este adeziunea lor la textele moderne. Un exemplu grăitor este felul în care și-a construit Ștefan Dăncinescu, artist emerit, rolul din *Birocratozaurii*. Sau Nicolae Veniaș, a cărui vîrstă actoricească e greu de bănuit, din cauza

www.cimec.ro

autenticității cu care interpretează orice rol, atît din *Bălcescu*, cît și în *Birocratozaurii* și în *Urăjitoarele din Salem*. Experiența și meșteșugul acestora, ca și ale Margaretei Baciu, George Popovici, Ion Lascăr (artiști emeriți) au însemnat o adevărată școală pentru generația de mijloc. Constantin Dinulescu joacă cu eleganță și emoție nepatetică. Teofil Vîlcu rostește frumos versul clasic (în Burus din *Britannicus*), iar în John Proctor din *Urăjitoarele din Salem*, sau în prefectul Moldoveanu din *Bălcescu*, acest actor relevă un talent viguros și teluric.

Un loc important în componența colectivului îl are actorul Ion Omescu. L-am văzut doar în două spectacole — în *Britannicus*, în care îl juca pe Neron, și în rolul titular din *Bălcescu*. Lasă impresia unui actor inteligent, cerebral, puțin rece — deși traducerea piesei lui Racine iscălită de el afirmă sensibilitate —, care își compune partitura cu mintea și foarte puțin cu intuiția, pentru care fiecare spectacol este într-adevăr un fapt de cultură. Am bănuit la el, în același timp, capacitatea de a polariza în jurul său, și în sensul voit de el, interesul celorlalți.

Generația celor tineri și foarte tineri se bucură de apanajul... tinereții — prospețime și frumusețe. Printre ei, se numără — în pofida maturității talentului lor și a experienței de teatru — Dorin Varga, talent autentic, cu un variat registru interpretativ, Elena Bartok, Cornelia Gheorghiu, Rodica Mandache. Elena Bartok a pășit de curînd pe scenă, a cîștigat însă într-un singur an o mare siguranță actoricească. În două roluri

Margareta Baciu (Cleo), Rodica Mandache (Mimi), George Macovei (Justin), Boris Olinescu (Radu Neacșu) și Cornelia Gheorghiu (Livia) în „Tezaurul lui Justinian" de Al. Voitin

www.cimec.ro

principale și mult diferite unul de celălalt — nevasta lui Proctor în *Vrăjitoarele din Salem* și Alma din *Vară și fum* — Elena Bartok dă dovada unei depline stăpîniri a meseriei. Cornelia Gheorghiu știe să fie eroina pozitivă din piesa lui Al. Voitin, *Tezaurul lui Justinian,* ca apoi să se transforme în păcătoasa Abigail Williams, care conduce vînătoarea contra vrăjitoarelor din Salem ; interpretările ei sînt în același timp studiate și inspirate. Rodica Mandache, cu o cochetărie frivolă în *Tezaurul lui Justinian* și *Birocratozaurii,* aduce puritate, candoare în *Vară și fum.* Tot printre cei tineri se află și o pereche romantică de îndrăgostiți, Sergiu Tudose și Cristina Deleanu (Britannicus și Iunia), care răspunde imaginii pe care ne-o facem despre cuplul potrivit din piesele clasice.

Este dificil a încerca să nu nedreptățești, într-o succintă prezentare a trupei Naționalului din Iași, o parte destul de însemnată a actorilor. Nefiind cu toții de același nivel, aportul fiecăruia contribuie totuși la reușita spectacolelor, mai ales prin formarea acelui spirit de echipă, acelei atmosfere de înțelegere, atît de necesare actului de creație artistică. Numărul și posibilitățile lor variate acoperă distribuțiile unor piese ca *Bălcescu* și permit deplasarea în turneu a unor spectacole, fără să se întrerupă activitatea „de acasă". În planul de perspectivă al teatrului este înscrisă și deschiderea unui studio experimental într-o sală mică din vecinătate, în care aceiași actori să facă diverse experimente și să pregătească lecturi ale pieselor mai greu de descifrat.

În realizările Teatrului Național „Vasile Alecsandri" se resimte încă lipsa unei continuități regizorale, care să armonizeze pe deplin munca interpreților. În *Britannicus* (regia Mircea Marosin) și în *Vrăjitoarele din Salem* (regia Dinu Negreanu) — două dintre succesele, atît de „casă" cît și de stimă, ale stagiunii — întîlnirea dintre regizori și actori, deși fericită, rămîne totuși întîmplătoare. Regizori talentați, veniți din București sau de la teatrele din alte regiuni, au pus în scenă spectacole de prestigiu, dar prezența lor nu a avut semnificația fermentului animator de care teatrul are nevoie.

Dar această lipsă e pe cale de a fi remediată. Crin Teodorescu și Sorana Coroamă au fost, în ultimul an, angajați ca regizori permanenți. Felul în care Crin Teodorescu a lucrat cu colectivul la *Bălcescu* și la *Vară și fum* îndreptățește această speranță. Spectacolele sale sînt unitare și armonioase.

Sala mereu plină și aplauzele entuziaste mărturisesc dragostea publicului ieșean pentru teatrul lor. Și chiar dacă drumul pînă la perfecțiune n-a fost încă parcurs, fie-i îngăduit unui critic să se lase impresionat mai ales de calitățile spectacolelor, ca să se poată bucura în liniște alături de ceilalți spectatori și să poată aplauda din toată inima faptele de artă ale Teatrului Național „Vasile Alecsandri".

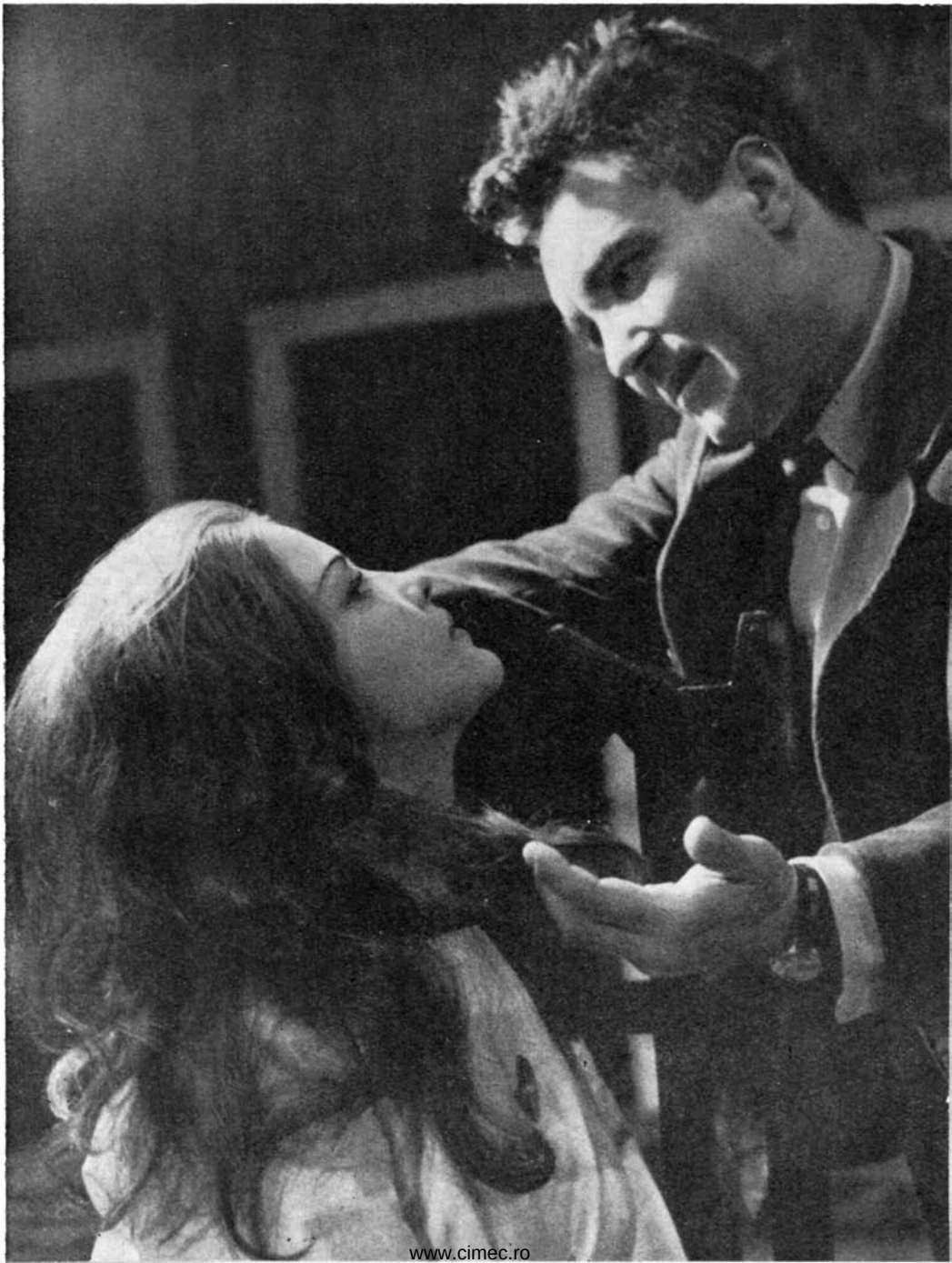
Dana Crivăț

Timișoara

Cunoscut ca unul dintre cele mai interesante colective artistice din țară, Teatrul din Timișoara s-a arătat în actuala stagiune, mai mult poate decît în celelalte, preocupat de selecționarea unui repertoriu variat, orientat spre direcții tematice contemporane, atît în ceea ce privește valorile dramatice naționale, cît și cele universale. O privire asupra programului ideologic și artistic reține : patru premiere pe țară — *Ifigenia în Taurida* de Euripide, *Anton Pann* de Lucian Blaga, *Fizicienii* de Fr. Dürrenmatt, *Răzbunarea suflerului* de Victor Ion Popa, alături de *Febre* de Horia Lovinescu, *Nu prea Albă ca zăpada și Motanul descălțat* de Alecu Popovici și *Pygmalion* de B. Shaw. Așadar, se pot aprecia efortul și interesul teatrului spre un repertoriu de calitate și atractiv, corespunzător cerințelor publicului din Timișoara, între altele, și un puternic centru universitar. Desigur însă că nu enumerarea arbitrară a unor titluri de piese interesante probează obiectiv stadiul de creștere și dezvoltare al unui teatru, ci, bineînțeles, capaci-

www.cimec.ro

Dora Chertes (Sora Monica) și Gheorghe Leahu (Moebius) în „Fizicienii" de Fr. Dürrenmatt



www.cimec.ro

tatea de a da acestora viață scenică, de a le traduce în spectacole de înalt nivel artistic. În acest sens, realitatea concretă este elocventă: vizionarea cîtorva spectacole timișorene, cu toate calitățile și neîmplinirile lor artistice, vine să confirme, ca să zic așa, calculul făcut pe hîrtie.

Se cuvine, cred, în primul rînd, să relevăm meritul teatrului, care, prin spectacolul *Anton Pann*, a pus în circulație publică un text dramatic de valoare literară indubitabilă; și a făcut-o cu respectul și răspunderea cuvenite unui adevărat act de cultură.[1]

Nu mai puțin importantă, deși nu pe planul expresiei, ca portretul dramatic *Anton Pann*, ci pe cel al dezbaterii de idei, piesa *Fizicienii* a lui Dürrenmatt l-a pus pe regizorul Constantin Anatol în fața unor dificultăți serioase.

În mai toate piesele acestui original dramaturg elvețian, lumea care le populează este o lume ciudată, dominată de o umanitate neagră. Preferința violentă a lui Dürrenmatt pentru un peisaj uman care să încalce normele firești este declarată și ține de atitudinea critică a scriitorului în acuzarea capitalismului. „Spațiul vital" al acestei piese este un celebru sanatoriu de boli nervoase; aici, după cum spune autorul, „este internată toată elita, tulburată mental, a lumii apusene" și trei iluștri fizicieni; viața în această lume-ospiciu nu e lipsită de crime, de anchete, de șantaj și spionaj științific. Speriat de forța pe care descoperirile fizicii moderne o pot oferi concernelor belicoase, fizicianul Moebius, asiduu urmărit de reprezentanții-spioni ai altor două mari puteri statale, reușește, în urma unei discuții „cu cărțile pe față", să-i convingă și pe aceștia să poarte, alături de el, masca nebuniei și cămașa de forță a propriei lor neputințe de a se opune spiritului agresiv, revanșard și primejdios al societății în care trăiesc; căci, altfel, preluîndu-le îndrăznețele descoperiri, le-ar aplica într-o ucigătoare amenințare pentru omenire. Calea și soluția nonacțiunii lui Moebius se dovedesc însă naive; antrenat în acest joc riscant, el, fizicianul, va deveni fatal unealta concernului morții. Aici, în acest orizont închis în generalizarea ideii de prizonier al fatalității, rezidă, dincolo de critica apăsată a lui Dürrenmatt, și limita ideologiei sale. Valorificînd scenic comedia tragică a *Fizicienilor*, regizorul Constantin Anatol a eliminat treptat tentațiile textului (bizareria unor situații, grotescul altora), optînd inspirat pentru soluția aparent simplă a unui spectacol lucid. Refuzul oricărui artificiu „de efect" a dat reprezentației limpezime și sobrietate; evoluția acțiunii se desfășoară, astfel, după legile sigure ale unei înlănțuiri dramatice logice și semnificative, care solicită permanent atenția spectatorului. Tratînd ușor ironic atmosfera de straniu a începutului piesei, gen comedie polițistă, subliniind patetic refuzul lui Moebius de a accepta oferte ispititoare, dar criminale — „eu îmi subordonez faptele acestei morale: de a nu face rău umanității" —, în sfîrșit, alternînd dementiala amenințare a directoarei ospiciului cu liniștea resemnată, detașată a celor trei fizicieni, care se închid în ei, regizorul a izbutit un lucru esențial: să ia atitudine față de sugestia neputinței unei ieșiri din dilema tragică expusă, să dea piesei lui Dürrenmatt ecoul unui grav avertisment și, mai ales, să creeze spectatorului acea stare meditativă care să stimuleze spiritul treaz al vigilenței. S-ar putea reproșa regizorului acestui clar spectacol, o inegală muncă cu toți interpreții, fapt care a împiedicat ca reprezentația să se ridice, sub acest aspect, la nivelul gîndirii regizorale. De asemenea, și acceptarea unicului efect, după părerea mea, simplificator — mutația decorului spre a sugera și vizual închisoarea-ospiciu —, care aduce o notă falsă în partitura sobră a spectacolului.

Tot lui C. Anatol, și tot în calitate de regizor, îi revin meritele spectacolului cu *Pygmalion*. Revenind la unul din primele sale amoruri (după aproape 10 ani de la premiera clujeană), C. Anatol a realizat un spectacol matur, în care spiritul lui Shaw strălucește, are nerv și adresă; relația dintre vegetarianul profesor Higgins și simpla florăreasă Eliza este inteligent urmărită, pentru ca publicul să primească cu simpatie și satisfacție adevărata lecție de bun-simț și umanitate cu care fosta florăreasă îl pune la punct pe actualul profesor, fabricant de snobi cu maniere de salon, dar cu ieșiri de bădăran. În acest spectacol, jucat într-un ritm alert și cu săgeți acide bine îndreptate

[1] Vezi „Teatrul" nr. 12/1964.

www.cimec.ro

Miron Neţca (Pilade), Gilda Marinescu (Ifigenia) şi Eftimie Popovici (Oreste) în „Ifigenia în Taurida" de Euripide

spre onorabilitatea lumii burgheze britanice, regizorul — mai obişnuit cu textul şi spiritul lui —a strunit şi condus mai uşor echipa actoricească.

Montînd opera euripidiană, regizorul Iannis Veakis a fost conştient de greutăţile ce-i stau în cale, şi îndeosebi de faptul că actorii timişoreni se aflau la prima întîlnire cu tragedia antică. Se subînţelege deci scopul experimental-educativ al spectacolului, care, înainte de toate, s-a dovedit o bună şcoală pentru actori, pentru familiarizarea lor cu versul antic, cu plastica atît de pretenţioasă, dar necesară unei opere din dra-

www.cimec.ro

maturgia clasică greacă. Lipsa unei omogenități stilistice a fost evident resimțită; nu toate rolurile — în afara celui central — au găsit totdeauna acoperirea artistică, pentru ca încărcătura dramatică să fie trăită și să vibreze cu forță și autenticitate tragică. Totuși, nu vrem deloc să se creadă că rezervele menționate au darul să reducă meritul acestei reprezentații de teatru antic. Experimentul, după aprecierea noastră, a adus, teatrului și publicului, un mare cîștig, care prevalează asupra neajunsurilor.

În sfîrșit, dar nu în ultimul rînd, trebuie apreciată inițiativa teatrului de a înscrie în repertoriu piesa *Nu prea Albă ca zăpada și Motanul descălțat*, dedicată tinerilor spectatori. Dar nu numai pentru inițiativă, ci mai ales pentru faptul că nu a făcut-o doar pentru îndeplinirea unei sarcini (administrative) de repertoriu. Așa se explică faptul că nici unul dintre spectatorii mari sau mici nu a încercat senzația unui spectacol de „serviciu"; așa se explică și faptul că, în acest spectacol, nu evoluează dubluri sau „actori-balast" din schema teatrului, ci cei care, cu o seară înainte, sau în aceeași seară, au jucat ori au a juca în piesele „serioase", adresate celor mari. Regizorul Emil Reus a izbutit un spectacol, în ansamblul său, vioi și, pe cît de vesel și antrenant, pe atît de educativ, poate nu întotdeauna coerent, ritmul spectacolului suferind deseori de încetiniri. Interpreții au știut, cu tact și umor, să solicite atenția micilor spectatori către latura instructivă a preocupărilor practice ale copiilor de astăzi, pe care fantezia lui Alecu Popovici, polemizînd amuzat cu convenționalitatea basmelor, o reliefează.

Fără să trecem cu ușurință peste lacunele și rezervele amintite, notăm că spectacolele timișorene nu ni s-au înfățișat cu diferențe de calitate izbitoare de la unul la altul, ci, dimpotrivă, s-au situat la un bun nivel de măiestrie, dovedind, în concepția și în realizarea lor, că improvizația, falsele inovații regizorale sau tendințele de vedetism sînt noțiuni străine colectivului. Acesta dispune de elemente actoricești interesante, valoroase și ne-a prilejuit reliefarea unor profiluri artistice de autentică forță și talent.

Pe actorul Gheorghe Leahu, interpretul unui Ianke jovial *(Tache, Ianke și Cadîr)*, al înflăcăratului pionier pentru un teatru românesc (Bădia din *Matei Millo)*, al spiritualului spadasin în lupta cu inerția și prostia (Piticescu din *Sonet pentru o păpușă)*, sau al înțeleptului gropar din *Hamlet*, pare să-l caracterizeze preferința și pasiunea pentru roluri de mare umanitate, în care umorul, fiorul liric sau patetic să definească profilul moral al eroilor. El este și creatorul emoționantului portret, cu trimiteri legendare, al lui Anton Pann. Actorul joacă frumos, vioiciunea în spirit și faptă, ca și înțelepciunea populară a eroului învăluindu-l permanent într-o nostalgică amărăciune; nădufurile și răbufnirile dorului de libertate ale lui Pann capătă la Gh. Leahu nuanțe protestatare firești, tot așa cum sensibilitatea și omenescul personajului sînt relevate cu discreție. Cu multă inteligență descifrează Gh. Leahu și rolul fizicianului Moebius, eroul central al piesei lui Dürrenmatt. Amalgamul enigmatic de ironie, grotesc și spaimă neputincioasă a personajului este turnat într-o compoziție artistică atentă, realizată cu mare artă. Ipostazele diferite ale „nebuniei" lui Moebius (față de cei doi fizicieni, față de directoare sau față de soție) sînt minuțios studiate și demarcate. Gh. Leahu subliniază, printr-un joc gradat și nervos, neliniștea interioară a eroului, transmițînd fiorul tragic și umanismul acestuia cu o autenticitate care impresionează.

L-am apreciat, de asemenea, pe Ștefan Iordănescu pentru modul cum a subliniat umorul amar al nevolnicului inspector Voss *(Fizicienii)*, în ale cărui tăceri și priviri a exprimat mai multe adevăruri decît i-o permite textul; i-am recunoscut experiența scenică și în succinta compoziție (Thoas) din *Ifigenia*, dar ne-a încîntat deplin în suculenta prezență umană, de bună inspirație populară, cu care ni-l înfățișează dezinvolt pe jovialul măturător Doolittle. O mare și plăcută surpriză este disponibilitatea talentatei Gilda Marinescu. Trebuie remarcată larga gamă de posibilități compoziționale ale actriței, care parcurge, de la o seară la alta, partituri dramatice extreme, complexe și variate. Interpretînd-o pe Ifigenia, Gilda Marinescu explorează profund zăcămîntul moral al eroinei, aflate în fața unor întrebări cruciale. Forța tragică a Ifigeniei capătă, în interpretarea ei, valori umane deosebite, zbuciumul nefericitei Ifigenii este transmis cu emoție și demnitate răscolitoare. Pe descendenta stirpei de posedați funești, pe întîrziata domnișoară Von Zahnd, patroana dementă a sanatoriului din *Fizicienii*, actrița o joacă într-o manieră personală, care refuză clișeul tipului hidos; ghebul fizic se „armonizează" perfect cu cel mintal, cu mișcările de automat stricat, cu vocea metalică, cu pozele

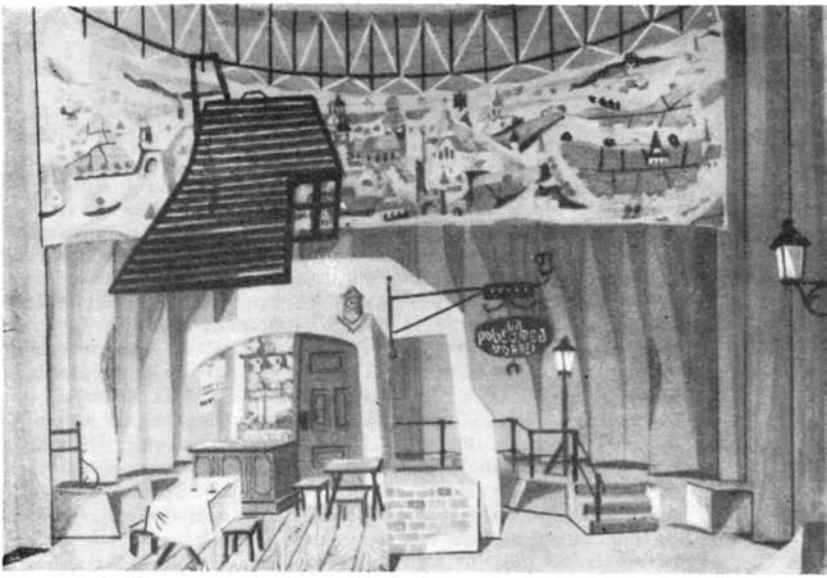
www.cimec.ro

infantile ale unei candori reci și perfide. Ura sanguinară a eroinei înghețată, dar (căci actrița joacă subtil, cu atitudine critică față de personaj) provoacă, în același timp, oprobriul și revolta omeniei jignite. Trecerea de la această ipostază a geniului rău la acea a simplei florărese din piesa lui Shaw, Gilda Marinescu o face cu dezinvoltură. Eliza ei are o vitalitate cuceritoare și un farmec voios pe care actrița îl transmite firesc, cu un umor de bună calitate.

Pentru că vorbim de spectacolul *Pygmalion*, trebuie să-l amintim, de data aceasta în postură de interpret, pe C. Anatol, care a fost excelent în furiosul Higgins, mînuind spiritual și cu abilitate sclipitoarele lui replici, într-o evoluție scenică alertă, jucată cu mult antren.

O actriță care se afirmă cu certitudine este tînăra absolventă Dora Chertes ; fie că joacă nurii crîșmăriței Nușca *(Anton Pann)*, fie că, în travesti, dă curs năstrușnicelor gînduri ale lui Radu *(Nu prea Albă ca zăpada și Motanul descălțat)*, fie că transmite naivitatea sinceră a surorii Monica *(Fizicienii)*, sau spune două replici într-o apariție *(Pygmalion)*, tînăra actriță dovedește imaginație scenică și degajă o prospețime atrăgătoare. De asemenea, un actor care se relevă prin prezența scenică pregnantă este tînărul Miron Nețea ; el joacă discret ipocrizia jalnică a pastorului Rose *(Fizicienii)* și, bine interiorizat, pătrunzător, cele „10 chipuri și un singur om" care este haiducul Groza *(Anton Pann)*. Este, se știe, dificil de amintit toți actorii, dar pentru că aportul lor ne este mereu prezent, menționăm în bloc pe Geta Iancu, pentru umorul ei subtil, Cătălina Buzoianu, pentru simplitate și gingășie, Gabriela Marinescu, pentru buna intuiție scenică, Gh. Pătru, pentru amuzantul său Pitic ; de asemenea și pe Elena Simionescu și Eugenia Crețoiu, precum și pe Radu Avram și Al. Ternovici, cărora însă le-am cere un plus de efort creator (sînt capabili).

Nu se poate omite nici calitatea scenografică a spectacolelor. Ne-am întîlnit, în ansamblu, cu o scenografie care se declară în dezacord cu platitudinea și teribilismul stilizărilor căutate. De aceea, aplaudăm în primul rînd cadrul poetic și de atmosferă evocatoare, necesar dramei lui Blaga, precum și cel de măreție tragică, conferit spectacolului antic, ambele realizate de Elena Veakis. De asemenea, paleta coloristică sugestivă și decupajul amuzant al decorurilor Emiliei Jivanov pentru piesa lui Alecu Popovici, precum și scenografia Doinei Almășan-Popa, care a fixat pentru *Pygmalion*



Schiță de decor pentru „Anton Pann" de Lucian Blaga — scenograf: Elena Veakis

www.cimec.ro

un decor de epocă elegant și a creat, printr-un păienjeniș de linii frînte în tonalități cenușii, ambianța stranie din sanatoriul *Fizicienilor*.

Închizînd caietele-program care ne-au ghidat în rememorarea spectacolelor vizionate, ținem să menționăm și atrăgătoarea lor prezentare grafică și utilul material informativ pe care-l pun la dispoziția spectatorilor. Concluziile se impun parcă de la sine: Teatrul din Timișoara e, pe multiple planuri, unul din teatrele valoroase ale țării. El poate, desigur — menținîndu-și climatul artistic creator care-i guvernează astăzi activitatea —, să dea și mai mult pe linia unui repertoriu îndrăzneț, contemporan, potrivit cerințelor publicului acestui important centru de cultură. Dar și pe linia artei spectacolului, teatrul și regizorii săi pot fi mai exigenți.

Sarcina revine aici desigur principalului regizor al teatrului, Constantin Anatol. Și nu numai pentru că lui îi datorăm cele mai bune producții din stagiunea aceasta. Activitatea sa îndelungată și merituoasă pe scena Națională clujean îl anunță ca pe un bun animator de teatru, ca pe un regizor cu multă fantezie și tenace. Avem, de aceea, convingerea că dialogul și colaborarea dintre regizorul Anatol și actorul Anatol nu pot decît să ajute la crearea acelui spirit de echipă, care să impulsioneze dezvoltarea teatrului timișorean. Aceasta nu exclude însă bunul obicei al teatrului de a continua inițiativa schimbului de experiență și cu alți regizori de valoare. Premisele așadar există: există pasiune și interes, există forțe artistice dornice de căutări și biruințe, există și tradiție; în sfîrșit, există un public exigent, prețuitor de artă, de cultură. Toate acestea confirmă un fapt: colectivul de creatori al Teatrului din Timișoara, aflat astăzi în preajma celei de a 20-a aniversări de la înființarea sa, își precizează constant efortul creator spre atingerea acelei trepte, atît de meritate și invidiate, a maturității artistice. Ceea ce însă obligă din ce în ce mai mult!

Emil Riman

Brăila

Teatrul brăilean se recomanda surprinzător opiniei publice din Capitală, în vara **lui 1963. Cele trei spectacole pe care** le prezenta în turneul de atunci — *De n-ar fi iubirile...*, *Oceanul* și premiera mondială a piesei lui I. Ritsos, *Toiegele orbilor* — alcătuiau, chiar dacă și cu unele scăderi, o elocventă carte de vizită, o demonstrație convingătoare a conștiinței profesionale și a dăruirii, ca și a deosebitelor calități ale unui colectiv, care, dintr-o cauză sau alta, nu prea produsese „evenimente" scenice.

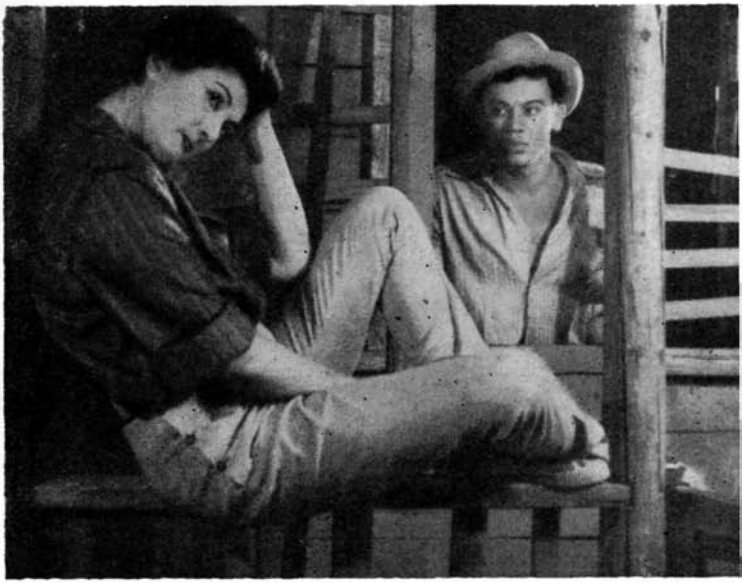
Certificînd scopurile ambițioase ale teatrului, repertoriul său — deși încă oscilant — se axează în principal și în majoritate pe opere valoroase, folositoare pentru cultura și gustul artistic al publicului brăilean, dînd spațiu cuvenit lucrărilor originale, încît, la bilanțul celor 15 ani de la înființare, s-a putut vedea că, dintre cele 107 premiere avute, 52 fuseseră cu piese românești. Selecția pieselor originale din actuala stagiune întrunește *Passacaglia* de Titus Popovici, *Punctul culminant* de Gh. Vlad, *Stăpînul apelor* de Constantin Pastor și *Hipnoza* de Ștefan Berciu. Alături de ele — din repertoriul străin — o comedie cam prăfuită, *Mizerie și noblețe* de Scarpetta, dar și *Luna dezmoșteniților* de O'Neill (nu pentru că e o modă O'Neill, ci, pur și simplu, pentru că a fost paralel „descoperită" de Teatrul „C. I. Nottara" și de cel din Brăila). De altfel, teatrul brăilean are ambiția, și altă dată demonstrată, a lucrărilor „nerodate": în stagiunile trecute, două premiere mondiale și patru pe țară; acum, nu mai puțin de trei: *O familie îndoliată* de B. Nușici, *Arco Iris* de D. Dimov și drama

www.cimec.ro

Vreți să veniți puțin? a scriitorului turc Azim Nesin, cu care se continuă experiența (inițiată cu *Toiegele orbilor)* în domeniul spectacolului poetic.

Publicul brăilean a putut vedea, în ultima vreme, și opere de Shakespeare, Ostrovski, Shaw. Menirea educativă și ponderea culturală conferite repertoriului apar incontestabile, cu toate fluctuațiile de calitate, și dincolo de caracterul mai curînd „documentar" al unor piese. În același timp, spectacole realizate pe texte mai puțin obișnuite — pretinzînd spectatorului o concentrare deosebită, o participare activă la dezbaterea problemelor ce le ridică — au demonstrat și existența unui public din ce în ce mai receptiv la calitatea și diversitatea modalităților scenice.

Diferențiate după mîna regizorului care le-a pregătit — Ion Dinescu, Dumitru Dinulescu sau Constantin Sîrbu —, cele mai împlinite montări ale teatrului brăilean se



Ileana Radu (Josie Hogan) și Valentin Uritescu (Mike Hogan) în „Luna dezmoșteniților" de Eugene O'Neill

întîlnesc în cîteva calități comune: vigoarea ideii artistice, forța de captare afectivă a momentelor scenice, studiul minuțios și personal al rolurilor. Le-am aflat, de pildă, în *Sfînta Ioana* de Shaw, unde regizorul C. Sîrbu a urmărit și a dobîndit, în ansamblu, o întrupare concretă, elaborată din detalii psiho-fizice, a eroilor care n-au fost înțeleși doar ca niște abstracțiuni într-o confruntare de idei. Regizorul și actrița Ioana Citta-Baciu au reușit să arate îndeosebi substratul moral și sensul superior uman al îndrăznelii anticonformiste a legendarei eroine.

O altă montare — a lui D. Dinulescu: *Luna dezmoșteniților* — descoperă noi fațete ale textului, micile roluri au un relief distinct: Harder (N. Ciocoiu) nu e o paiață caraghioasă, ci un tip antipatic, laș cînd e singur, altfel periculos, iar Mike (V. Uritescu) — un prostănac peltic. Frumusețea umană a eroilor principali se detașează net, cuvintele, gesturile lor nu sînt decît mască și scut, după care-și protejează visurile, durerile; făpturile lor exprimă o omenie lovită, vulnerabilă, o tulburătoare gingășie sufletească (însă puțin îndulcită). Finalul dintre Josie și Phill nu e al unor înfrînți, ci al unor oameni care caută să rămînă în picioare sub loviturile vieții, să regăsească

www.cimec.ro

Mirela Gherlac (Puppela) și Viorel Brînzaș (Giachino) în „Mizerie și noblețe" de Eduardo Scarpetta

umorul și duritatea lor aparentă. Viziunea regizorală a avut un colaborator prețios în mult folositul scenograf Gh. Matei, care a construit un decor amplu, servind pe interpreți cu posibilități variate de joc în spațiu, pe orizontală și verticală. Mi se pare că *Luna dezmoșteniților* este, pînă în prezent (înainte de ultimele două premiere), cel mai realizat spectacol al acestei stagiuni, la Brăila.

Celelalte spectacole nu se ridică la același nivel profesional. Ce le-a împiedicat să aibă aceeași meritorie ținută artistică, deoarece, conștiinciozitatea și strădaniile distribuțiilor nu pot fi puse la îndoială ? Nu căutările frapante, ieșite din comun, au dezechilibrat unele montări ale stagiunii ; viciile lor au o cauză mai modestă. Gîndirea regizorală înregistrează salturi bruște, de exigență cu sine și cu ceilalți, spectacolele par lucrate în virtutea unei inspirații capricioase, cînd mai pretențioase, cînd mai comode. O montare ca *Pădurea*, n-ai cum crede că a fost regizată tot de D. Dinulescu, care înainte înscenase *De n-ar fi iubirile*, iar apoi *Luna dezmoșteniților*... Regizorul n-a condus cu aceeași viziune limpede și cu aceeași rigoare pe toți interpreții ; în afară de proeminentele realizări ale lui Petre Simionescu (Nesceastlivțev) și Nae Nicolae (Sceastlivțev), au apărut izbitoare demonstrațiile actoricești dezordonate ca manieră și contradictorii ca gust, soluțiile comice și „simbolice", stridente, demonetizate. Sau, după ce a reușit o montare ca *Sfînta Ioana* și a dat un spectacol agreabil, curat, îngrijit în conturarea personajelor și afirmarea ideilor, ca *Hipnoza*, cum a putut C. Sîrbu să se împace cu decorul lui Ion Prahase pentru *Stăpînul apelor* ? Un decor degajat la mijloc și

www.cimec.ro

înghesuit într-o parte, stilizat într-un colț și naturalist într-altul, simbolist pe alocuri și eterogen inexpresiv în totalitate. Aici atingem problema unității și pregnanței imaginii scenice. Într-un fel sau altul, problema aceasta ne este destul de des pusă în față de spectacolele brăilene. *Stăpînul apelor* cuprinde momente bune (scena cînd Artamon simte furtuna este emoționantă), dar regizorul nu a găsit măsura expresiei scenice ; teatralitatea se degradează în teatralism mediocru. Individualizarea tipurilor se concretizează prin clișee (fata, în încurcătură, trebuie să frămînte batista ; bătrînul, pe gînduri, să se scarpine în cap), acțiunile fizice sînt fie inutile, neorganice, fie inexplicabile, un patetism exterior în confruntările de masă, o muzică ostentativă — toate acestea afectează capacitatea de comunicare emoțională a spectacolului.

Din cîte am văzut, mai ales în reprezentarea comediilor, măsura ideii, unitatea stilistică, calitatea artistică sînt incerte. După cum recunoștea însuși regizorul D. Dinulescu, oscilațiile concepției și imaginației sale s-au răsfrînt asupra actorilor din spectacolul *O familie îndoliată*. Există cîteva remarcabile momente de caricatură suculentă — la care decorul lui Gh. Matei are o contribuție evidentă ; portretizarea fiecărui personaj dovedește o preocupare constantă, lăudabilă, și e o sursă de efecte ilare, însă exuberanța satirică nu-i susținută, spectacolul descrie o pronunțată curbă descendentă, ajungînd la farsă. Decorul conceput „în arenă" pentru „circul lăcomiei și ipocriziei burgheze" nu a fost decît vag și sporadic valorificat regizoral, încît unele elemente scenografice nu-și mai vădesc rostul. Altă dată, în comedia *Mizerie și noblețe*, regizorul Ion Dinescu a permis folosirea formulei convenționale a bătăilor comice alături de realismul concret al mizeriei. Este un spectacol de o anumită factură comică — bătăile, căderile pe jos se repetă —, de un comic supralicitat, dizgrațios uneori, la care se rîde instinctiv, și atît. Alteori, manierismul este mai subtil, relațiile sînt corect stabilite, personajele sînt corect conturate, dar au o existență „în general", ca în spectacolul *Suflete tari*, unde convenționalitatea unei caste sociale s-a transformat într-o rezolvare scenică convențională.

Credem că „adevărurile crude" nu vor irita pe nimeni, teatrul a ajuns la o „vîrstă" și la un nivel artistic la care lucrurile pot fi spuse deschis, soluțiile căutate responsabil, în cunoștință de cauză. De altfel, este un colectiv talentat, ambițios, cu abnegație creatoare, în el aflăm numeroase elemente actoricești de confirmată valoare și care continuă să-și afirme certele calități în variate roluri.

Trecînd de la acea prezență spirituală și carnală dată Ioanei lui Shaw — vitalitatea rustică, șiretenia pură, patriotismul și curajul fetișcanei din Domrémy — la zbuciumul Anei, frîntă între disperare și speranță *(Stăpînul apelor)* ; de la orgoliul, eleganța și mobilitatea sentimentelor Ioanei Boiu *(Suflete tari)*, la comicul fantezist din *Hipnoza*, actrița Ioana Citta-Baciu dovedește nu o simplă maleabilitate compozițională, ci mai ales izvorul valoros al acestor compoziții : ea se concentrează, de obicei, asupra proceselor lăuntrice ale personajelor, caută și le descoperă resorturile unice, punîndu-le cu precădere pe acestea într-o lumină vibrantă. După creațiile semnificative din piesele lui Dorian, Stein, Ritsos, din trecut, Ileana Radu ne-a înfățișat în Josie *(Luna dezmoșteniților)* unul din acele caractere complexe, disimulate, cu viață sufletească dublă, inteligente și sensibile, de o puternică feminitate, care o atrag. Nu-i prima oară cînd Petre Simionescu ne convinge de talentul comunicativ, de farmecul său liric neostentat, de felul cum știe să filtreze tristețea prin umor și să dea fond grav veseliei — chiar dacă Felice *(Mizerie și noblețe)* nu este unul din rolurile sale reprezentative, nici mîndrul stăpîn al apelor, Artamon, un personaj reliefat și impus în tragismul său. Îl remarcăm în schimb în Nesceastlivțev *(Pădurea)*, furios romantic, intolerant cu ceilalți, fiindcă trăiește la altă altitudine sufletească decît ei. A spune că Nae Nicolae e un actor de comedie ar însemna să omitem realizarea sa din *De n-ar fi iubirile...*, să-l limităm ; actorul are o paletă bogată în nuanțe, fiecare rol al său are un relief aparte, iar comicul său poate fi cald, generos (Culai, *Suflete tari*), duios, chinuit (Phill, *Luna dezmoșteniților*), poate să ascundă o disperare frenetică în ghidușiile bufone (Sceastlivțev, *Pădurea*), să redea satiric șmecheria, aroganța și ridicolul micului-burghez (Agaton, *O familie îndoliată*). Ne-au plăcut exaltarea care îl înfierbîntă pe Andrei Pietraru, evoluția acestuia, interpretată lucid, cu detalii concludente, într-un crescendo meditat, de Dumitru Pîslaru, ca și alura de aparentă destrămare sufletească, tensiunea sincopată cu care l-a caracterizat pe James, eroul lui O'Neill. Un interesant și minuțios actor de compoziție se dovedește Nicolae Budescu, interpretul unui memorabil Pasquale *(Mizerie și noblețe)*, de un ridicol amărui, împlinit dintr-o sumă de reacții expresive, sau al soldatului brutal, necioplit, dar atît de uman, din *Sfînta Ioana*. Eugen Popescu-Cosmin a fost simpatic și a folosit trouvailles-uri noi în rolul lui Nelu Tenopol *(Hipnoza)* ; proba care ni-l recomandă rămîne însă neîndoios Delfinul lui Shaw — disecat analitic, cu o răceală, am spune, „distan-

www.cimec.ro

țată", incriminînd, fără caricatură și generalizator, superficialitatea comodă, logica lașității și filistinismului. Nepotrivit afectat în pescarul Elizei *(Stăpînul apelor)*, cu o afectare care era acceptabilă, deși cam monotonă, pentru Matei Boiu *(Suflete tari)*, Gh. Moldovan l-a compus cu deosebită inteligență pe dr. Moran *(Hipnoza)*. Pornind de la ceea ce reprezintă personajul, de la biografia lui dramatică, alegîndu-i particularitățile și manifestările ce-l pot mai bine caracteriza, Marcel Hîrjoghe a făcut un surprinzător capelan *(Sfînta Ioana)*: fanatic, apopleptic, apoi toropit de bătrînețe, într-o evoluție sugestivă, bine îndrumată regizoral.

Pentru că fiecare stagiune aduce meritorii realizări actoricești, pentru că se impun nume noi (ca Mirela Gherlac, Niculae Ciocoiu) cu posibilități vădite în variate roluri, pretențiile noastre sporite față de colectiv sînt îndreptățite, la fel și propriile lui exigențe. Desigur, și actorii menționați, și alții (Virginia Veber, Mircea Valentin, Vasile Prisăcaru, Petre Cursaru, Jenny Dumitrescu, Elena Aciu, Boris Perevosnic) sînt preocupați de mijloacele cele mai proprii pentru a favoriza perfecționarea pregătirii lor profesionale, pentru împrospătarea bagajului lor expresiv. În această privință, cei trei regizori pot interveni hotărîtor, și niște propuneri concrete, eficiente — izvorînd dintr-o colaborare principială, permanentă — sînt așteptate. O informare temeinică asupra evenimentelor și problemelor mișcării teatrale din țară și străinătate, schimburile de experiență cu regizorii din Capitală (invitați în Consiliul artistic, la vizionări), o preocupare continuă pentru exercițiile și antrenamentele actoricești sînt necesare colectivului.

În prezent, teatrul brăilean are o „carte de vizită" care nu poate fi ignorată. Destule elemente pozitive, remarcate în spectacolele turneului la București au rămas totuși nu deplin dezvoltate, fructificate. Se observa atunci cu justețe[1]: „cel mai important lucru este acum, pentru teatru, munca atentă și migăloasă pentru dezvoltarea actorilor, o muncă nu de o stagiune sau două, ci de mulți ani. Altminteri, există riscul ca nivelul la care s-a ajuns și care poate să satisfacă cerințele publicului și face față onorabil unui turneu ca acesta, să ducă la o limitare, la o stagnare." Reamintim și azi acele cuvinte pentru că, într-adevăr, „există riscul...".

Ion Cazaban

Satu Mare

La Satu Mare se joacă în stagiunea aceasta, *Ștafeta nevăzută*, *Opera de trei parale*, *Fii cuminte, Cristofor!*, *Mandragora*, *Privește înapoi cu mînie*. Se vor mai prezenta, pînă la sfîrșitul stagiunii, *Scrisoarea pierdută* și *Învățătoarea*. Această înșiruire de titluri poate să spună, ea singură, destul de multe despre posibilitățile și ambițiile teatrului maghiar din oraș și despre publicul de aici.

Patru din cele șapte premiere ale anului sînt comedii. Dar trei din ele se întemeiază pe texte pe care le putem numi, fără șovăire, de mare exigență: *Scrisoarea pierdută*, *Opera de trei parale*, *Mandragora*. Cea de-a patra, cu toate că, literar vorbind, face parte din categoria ușoară a genului, este o piesă de virtuozitate a actorului *(Fii cuminte, Cristofor!)*. E limpede, așadar, că deși este nevoit să-și cîștige publicul, mai ales prin spectacole care îmbracă măcar haina divertismentului, teatrul nu renunță la criteriile înalte ale profesiei, nu face concesii în numele slăbiciunilor de gust din mentalitatea spectatorilor. În programul stagiunii nu figurează nici unul din acele produse aliterare, care pătrund lesne pe afișele din orașele mici, pentru a asigura randamentul teatrelor.

Calitatea cultural-teatrală a repertoriului se dovedește și în premierele de greutate ale stagiunii, montări care atacă piese cu totul străine de divertisment, dezbătînd

[1] Vezi „Teatrul", 8/1963.

Elekes Emma (Alison Porter) și Csiky András (Jimmy Porter) în „Privește înapoi cu mînie" de John Osborne ▶

www.cimec.ro

www.cimec.ro

o problematică gravă într-o modalitate de expunere complexă. Aceste piese „grele" — *Ştafeta nevăzută* şi *Priveşte înapoi cu mînie* — fac parte din repertoriul contemporan şi pun privitorii în situaţia de a medita asupra unor împrejurări specifice societăţii actuale romîneşti şi străine. Asemenea puneri în scenă constituie adevărate acte de curaj, nu numai pentru un teatru mic dintr-un oraş îndepărtat, cum este Satu Mare ; *Ştafeta nevăzută* a stîrnit îndeajuns de multe discuţii, a avut şi are încă o carieră scenică anevoioasă, iar piesa lui Osborne nu a fost încă niciodată reprezentată la noi, printre altele, şi pentru că ridică mari probleme interpreţilor.

Se ştie, un repertoriu rămîne literă moartă, oricît de frumos ar arăta pe hîrtie, dacă realizarea spectacolelor nu mulţumeşte măcar în parte exigenţele impuse de text. Şi din acest punct de vedere, repertoriul Teatrului Maghiar din Satu Mare îşi confirmă calitatea. Este un repertoriu pe măsura actorilor. Potrivindu-se afinităţilor şi pregătirii lor, el cere şi eforturi de înnoire, mlădiere şi şlefuire a jocului. Mai simplu spus, la Satu Mare se face teatru bun, adică se face teatru în aşa fel încît publicul să fie şi satisfăcut de orele de destindere pe care le-a găsit în sală, şi îmbogăţit cu experienţe de cultură şi spectacol variate, vii şi de bun-gust, dar şi, uneori, zguduit, scuturat din obişnuinţele sale de nişte revelaţii scenice inedite pentru el.

Lucrate de patru regizori — Taub János, Kovács Ferenc, Cseresnyés Gyula şi Kovács Adam — spectacolele pe care le-am văzut se deosebesc, fireşte, prin particularităţi de temperament şi de gust, caracteristice fiecărui director de scenă ; ele păstrează totuşi destule asemănări pentru a compune împreună o imagine cu adevărat unitară, făcîndu-ne cunoscut un organism teatral viu, organic sudat, omogen. Singura montare care se rupe puţin de acest lanţ al însuşirilor şi preferinţelor artistice comune este cea cu *Opera de trei parale*, fiind, de altfel, realizarea unui regizor dinafara teatrului, Taub János, de la Teatrul Maghiar din Cluj. Acesta şi-a reeditat, cu foarte mici schimbări, montarea de pe scena clujeană. Am regăsit, la Satu Mare, aceeaşi vervă, aceeaşi fantezie comică, aceeaşi ştiinţă de a imprima ritm acţiunii şi a da culoare şi pitoresc mişcării. Ba chiar am recunoscut aceeaşi scenografie (deşi semnatarul era altul) şi multe din glumele şi gagurile pe care le ţineam minte după turneul făcut la Bucureşti de Teatrul Maghiar clujean. Iată un fapt ce poate stîrni discuţii. De ce un regizor sau altul montează de două ori aceeaşi piesă în acelaşi fel ? Dacă el ar fi revenit la text, aşa cum un pictor sau un poet reiau o temă care îi obsedează şi pe care simt că nu o pot epuiza dintr-o dată, montarea s-ar fi deosebit de prima, ar fi adus ceva nou, măcar în unele compartimente ale sale. Dar nu putem găsi justificare celui de-al doilea spectacol decît cel mult în dorinţa realizatorului de a-şi încerca viziunea lucrînd cu interpreţi necunoscuţi ; şi, pînă la urmă, asta nu este decît pe jumătate o justificare, deoarece orice spectacol nou presupune, în principiu, un punct de vedere nou al regizorului.

Spectacolul mai atrage atenţia asupra unei alte probleme, de astă dată mai largi. Simplificînd mai mult chiar decît la Cluj personajele, acţiunile şi relaţiile, în îndrumarea actorilor, Taub a alunecat, nu o dată, foarte aproape de efectul vulgar. Şi am ajuns astfel să ne întrebăm dacă piesa lui Brecht suportă o tratare simplificată, dacă sensurile ei nu se anihilează aproape cu totul, atunci cînd planul mare, filozofic-poetic, al spectacolului nu se realizează ca fapt teatral. Jucată fără stil, fără elevaţie, *Opera de trei parale* mai este *Opera de trei parale*, sau devine o satiră oarecare, pigmentată cu momente de haz gros ? Astfel, în urma tuturor reprezentaţiilor pe care le-am văzut în ultimele două stagiuni, descoperim că această piesă, aparent accesibilă, simplă şi atractivă, se situează, de fapt, printre cele mai dificile performanţe din repertoriul universal contemporan, fiind deosebit de severă cu interpreţii săi.

Lăsînd deoparte acest spectacol, ce reprezintă mai curînd pe regizor decît personalitatea teatrului, celelalte montări se înlănţuie fără hiat. Cuvîntul „stil" este cam mare pentru a-l folosi aici. Dar putem vorbi, fără teamă, despre un mod comun de lucru şi despre o patină comună a talentelor, care s-au apropiat şi s-au modelat reciproc în mai mulţi ani de colaborare asiduă, şi putem chiar să semnalăm căutări de plastică originale şi care încearcă să definească şi vizual trupa. Accentul principal cade, în spectacolele de la Satu Mare, pe joc, fără ca astfel să se ajungă la un teatru „de actori", un teatru al soliştilor, lipsit de coloana vertebrală a ideii regizorale. În cele mai fericite cazuri, realizările poartă pecetea unui firesc dramatic, dens, a unui adevăr teatral expresiv şi concentrat, care extrage înţelesul general din compunerea minuţioasă a amănuntelor.

Kovács Adam a semnat spectacolul *Fii cuminte, Cristofor !* Mult jucata farsă a lui Baranga este, în regia sa, un spectacol alert şi simplu, fără efecte şi accente forţate. Se poate discuta despre interpretarea unui moment sau a altuia, despre anumite stridenţe care se strecoară în joc şi, poate, despre o insuficientă adîncire a nuanţelor, din care se putea naşte hazul, într-o astfel de comedie intimă. Dar, fără îndoială, specta-

www.cimec.ro

colul dovedește bun-gust. El se desfășoară plăcut și viu, într-un foarte frumos decor de Bortnovschi. Alegerea scenografului, invitat în vederea acestei montări, pledează și ea elocvent pentru exigența ce caracterizează activitatea teatrului.

Surprizele stagiunii sînt oferite de niște spectacole puse în scenă de regizori formați chiar în teatru, care și-au cîștigat calificarea regizorală din mers — Cseresnyés Gyula și Kovács Ferenc, primul, prin profesie actor, al doilea, fost gazetar și secretar literar al teatrului încă de acum 11 ani, de la înființarea acestei trupe. Munca acestor realizatori, aflați încă la începutul activității regizorale, nu posedă doar calități profesionale serioase, dar demonstrează inventivitate, pătrundere, putere de a se exprima direct și viguros, adică un talent sigur, care s-a maturizat repede și frumos.

Cseresnyés a pus în scenă *Mandragora,* în adaptarea versificată care se pare că a intrat în tradiția teatrelor maghiare de la noi. În ciuda îndulcirilor și atenuărilor aduse de adaptatorul maghiar cinismului feroce al lui Machiavelli, chiar și în versiunea dată, o montare cu acest text poate ușor să ducă la o vulgaritate insuportabilă, degenerînd în amuzament licențios. Spectacolul însă încîntă, efectele groase au fost evitate, iar discreția și inteligența gagului, priceperea regizorului de a transforma reprezentația într-un joc ne aduc fericit aminte de strălucitoarea comedie italiană a măștilor, montarea înfățișîndu-se ca un ingenios exercițiu de stil. Supradimensionarea caricaturală nu răpește

Adleff Ingeborg (Emma-Anca) și Ács Alajos (Cristofor Bellea) în „Fii cuminte, Cristofor!" de Aurel Baranga

www.cimec.ro

interpretării firescul şi nu o încarcă nedorit cu încordări şi eforturi vizibile. Nu avem nici o clipă sentimentul că actorii muncesc pentru a ne face să rîdem ; dimpotrivă, jocul lor posedă detaşarea bunei stăpîniri a profesiei şi capătă prin asta eleganţă. Comedia se naşte din atmosfera nesilită, sărbătorească, de joc teatral destins, plin de voioşie autentică. O asemenea calitate este principial importantă, mai ales pentru o comedie clasică. *Mandragora* se prezintă ca o paradă veselă în care travestiurile şi şotiile culminează, respectînd spiritul commediei dell'arte, cu o fantastică noapte a tuturor încurcăturilor şi năzdrăvăniilor. Punctul slab al reprezentaţiei îl constituie perechea de tineri, nesigur descrişi, nici în maniera sentimental-emfatică a falsei tradiţii, nici în lumina unei ironii lucide, care să îngăduie acestor personaje să se integreze şi ele în ambianţa de farsă.

Spectacolele ambiţioase ale stagiunii sînt lucrate de Kovács Ferenc, prezenţa regizorală cea mai interesantă din acest teatru. Acesta practică o regie discretă, dar activă, ştie să exprime ideea, în primul rînd prin actor, dar disciplinează ferm evoluţia acestuia şi nu permite autodemonstraţii anarhice, se pricepe să desfacă meticulos acţiunea în sensurile ei, subliniind nuanţele şi constituind imaginea de ansamblu printr-o gradaţie bine gîndită.

În *Ştafeta nevăzută*, regia lui mai poartă însemnul unor naivităţi de început — un comentariu muzical ostentativ şi nepotrivit, cîteva momente de monotonie ; dar spectacolul posedă, în ansamblu, un dinamism pe care greu l-am fi bănuit în text, izbutind să ne cîştige de la primele scene şi demonstrînd, prin valorificarea unor subtexte nebănuite, că expoziţia lungă, nedramatică la lectură, poate să fie viguros şi ritmat desfăşurată pe scenă. Îndrumarea migăloasă a fiecărui interpret, chiar a celor care apar doar pentru cîteva minute, desenul clar şi sensibil al relaţiilor şi acţiunilor aduc pe scenă savoarea adevărului, descoperind nuanţe neprevăzute şi tensiune în piesa lui Everac.

Performanţa cea mai însemnată a lui Kovács Ferenc şi a întregului teatru s-a realizat însă cu piesa lui Osborne — *Priveşte înapoi cu mînie*. Interpretată sensibil, cu simţ al nuanţei psihologice, concentrat, istoria lui Jimmy Porter sună deosebit de puternic şi actual. Regizorul şi interpreţii au reuşit să o relateze clar, arătînd ce este sfîşietor de contradictoriu în această poveste, fără a umbri înţelesurile ei simple, omeneşti şi fără a lăsa amintirea filmului să domine.

Scenografia spectacolelor este semnată, de cele mai multe ori, de Paulovics László. Grafician talentat, cu o personalitate distinct conturată, Paulovics aduce în scenă o gamă coloristică vie şi o bună repartizare a spaţiilor de joc, fiind încă nesigur în ceea ce priveşte alegerea materialelor şi nestăpînind îndeajuns, deocamdată, execuţia tehnică a viziunilor sale. *Mandragora* a fost îmbrăcată de el într-un joc decorativ de nervuri albe, refăcînd cu graţie, pe perdelele colorate în verde şi liliachiu, imaginea stilizată a unei pieţe şi a unor interioare sugerate cu rafinament al obiectelor şi formelor. *Ştafeta nevăzută* a căpătat luminozitate, în tratatrea acestui scenograf, fiind înconjurată de un circular alb-argintiu, dintr-un material plastic, şi comentată grafic de nişte panouri abstracte, ce domină partea de sus a fundalului. În sfîrşit, spectacolul Osborne pare să reprezinte un punct de maximă realizare şi pentru scenograf. Am văzut aici un decor realist poetic : o mansardă al cărei acoperiş înclinat, foarte înalt, este marcat prin cîteva şipci de culoare deschisă, un circular cenuşiu, aproape negru închide scena. Pe acest circular, un desen de linii întretăiate sugerează neostentativ gratiile. Un fragment de zid, cu cărămizi murdare şi tencuiala pătată de igrasie, şi mobila uzată, sărăcăcioasă, creează atmosfera necesară acestui refugiu, în care îşi duc viaţa tinerii furioşi, căutînd să se rupă din lumea lor. Doar costumele au fost stîngaci şi neselectiv concepute. Este foarte bine că teatrul şi-a găsit în talentul unui plastician ca Paulovics un arbitru al esteticii vizuale în spectacol. Conducerii îi revine meritul de a fi izbutit să atragă spre scenografie pe tînărul grafician. Dacă mai departe, ea ar putea asigura, din timp în timp, scenografului posibilitatea de a studia tehnica de scenă şi problemele de costum într-un teatru mare, cu un bun sector de scenografie, decorul şi costumul ar putea să cîştige foarte mult în spectacolele de la Satu Mare.

Cel mai puternic compartiment de creaţie este acela al actorilor. Se munceşte serios, cu conştiinciozitate profesională şi cu respect pentru cultura actului scenic. Aşa se face că echipa, care merită într-adevăr să poarte acest nume mult rîvnit, şi-a păstrat vitalitatea creatoare şi a îmbogăţit-o, izbutind o serioasă performanţă : aceea de a-şi forma, chiar din rîndurile sale, regizorii de care avea nevoie.

În unele spectacole, se observă mici degradări ale ţinutei actoriceşti, datorate fie oboselii unor actori care joacă prea mult, fie unor simplificări născute din grabă. Ács Alajos îl joacă pe Cristofor agitîndu-se prea mult, cîteodată, şi în gestică şi în mimică,

www.cimec.ro

și asta începoșează conturul rolului. Adleff Ingeborg sărăcește pe Helena Charles, descriind-o în alb și negru. Soós Angela și Kisfalussy Bálint nu au știut să ironizeze pe îndrăgostiții *Mandragorei,* deși eroii puteau fi ușor încadrați în registrul comic general al spectacolului — ea prin ingenuitatea ei, destul de apropiată de prostie, el prin lipsa de scrupul, nerăbdarea dorinței și stîngăcia acțiunilor sale dezordonate. Török József nu s-a priceput să compună, în *Privește înapoi cu mînie,* apariția poetică încărcată de sens a colonelului Redfern. Dar aproape toți cei amintiți aici sînt actori care își dovedesc sigur, în alte interpretări, talentul și calitățile profesionale — Ács Alajos în Săvoiu din *Ștafeta nevăzută,* Adleff Ingeborg în dublul rol Anca-Emma din *Fii cuminte, Cristofor!,* Kisfalussy Bálint în Iacob-sparge-țeste din *Opera de trei parale.* Neîmplinirile parțiale ale interpretărilor amintite nu fac concesii neprincipiale superficialității și goanei după succes. Nici alți interpreți, mai puțin remarcați, nu aduc pe scenă acele maniere provinciale actoricești — răsfățuri, îngroșări, grimase, ifose — care, din păcate, se ivesc destul de frecvent chiar și în unele spectacole interesante de la București.

Încă o observație demnă de a fi aprofundată: actori care nu conving și nu spun prea mult în roluri de vîrsta lor dovedesc deodată inventivitate și bună stăpînire a armelor interpretative, în așa-zisele roluri de „compoziție". Nagy Iza, inexpresivă și vulgară în Jenny Speluncă, realizează o savuroasă caricatură în rolul bătrînei Sostrata. Kisfalussy Bálint este, cum am spus, palid în chip de îndrăgostit, dar devine deodată un actor interesant, cînd se travestește în savant bătrîn. Este o observație care poate fi făcută și în legătură cu alte spectacole din alte teatre, dovedind că atîta vreme cît mai acționează vechea împărțire, falsă, în roluri „de compoziție" și altfel de roluri, nedefinite, o serie de personaje sînt dinainte condamnate la eșec, pentru că interpreții se mulțumesc să se înfățișeze pe ei înșiși sau să joace „în general". Axioma, elementară pentru teatrul modern, că orice rol este un rol de compoziție poate salva de la monotonie și tipic o mulțime de asemenea roluri, înainte sortite platitudinii.

Se poate vorbi mult despre ceea ce este frumos interpretat pe scena de la Satu Mare. Se cuvine să ne oprim, în primul rînd, asupra remarcabilei triplete din *Privește înapoi cu mînie:* Csiky András (Jimmy Porter), Elekes Emma (Alison), Boér Ferenc (Cliff Lewis). Csiky este un Jimmy Porter tulburător, lăsînd să se întrevadă, dincolo de exploziile de nemulțumire și sarcasm, o nesfîrșită tristețe, o mare nevoie de afecțiune și o tinerească aspirație spre puritate, pudic deghizată sub izbucnirile de sarcasm. Rolul lui se compune pe verticală, dezvăluind mai multe straturi suprapuse de înțelesuri ascunse. Și în Dobrian, din *Ștafeta nevăzută,* Csiky jucase în același fel, începînd prin a demonstra siguranța de sine impulsivă a omului obișnuit să-și închipuie că are dreptate, fiindcă a reușit în tot ce a încercat în viață, pentru ca, mai tîrziu, să dezvolte în fața noastră creșterea dureroasă a sentimentului de vinovăție, încolțit treptat în conștiința eroului și amplificat pînă la intensități pe care această fire cinstită nu le poate îndura și care îl determină să caute să îndrepte nu greșeala sa, ci greșelile celor din jur. Elekes Emma este o actriță care posedă o sinceritate adîncă și care știe să joace foarte mult datele lăuntrice ale rolului. Ea îi dă tinerei Alison, forța pe care o presupune acest caracter numai în aparență pasiv, o face să străbată infernul căsniciei sale ciudate, ca hipnotizată, acționînd mecanic, în furtuna voințelor contradictorii și înfruntărilor violente care o înconjoară. Bóer Ferenc este, ca înfățișare, parcă anume croit pentru a-l reprezenta pe Cliff; greu s-ar fi putut găsi un interpret mai potrivit. El dă personajului o intensă căldură simplă, omenească, și o înțeleaptă comprehensiune, un devotament tineresc pentru prietenii săi, sentimente ascunse destul de stîngaci sub aparența nepăsării adolescentine și a zburdălniciei de mînz.

În *Mandragora,* cel care a fixat interesul nostru a fost Köllö Bela, interpretul lui Ligurio. Acest Ligurio reușește să conducă acțiunea destins, speculînd isteț situațiile comice, încîntat fără răutate de farsele pe care le pune la cale, luînd în rîs prostia cu bună dispoziție, și antrenîndu-i pe toți într-un festin al veseliei, ca un om căruia îi place să trăiască și să se bucure. Este un bun servitor de comedie clasică, acest Ligurio, pe care actorul nu l-a compus cu teama că s-ar putea să nu mai amuze publicul dacă vorbește simplu, firesc, uneori cu desăvîrșită seriozitate. Vándor András a făcut o frumoasă compoziție în rolul bătrînului Nicia și l-am prețuit cu atît mai mult, cu cît, cu o seară înainte, îl văzusem portretizînd, sobru și subtil, pe secretarul de partid Sturzu din *Ștafeta nevăzută.* Török Istvan — Siro în *Mandragora,* Orzea în *Ștafeta nevăzută* — este un bun actor de comedie, care posedă acea putere de a crede într-o situație și într-o acțiune, pe care o presupune genul, dublînd-o cu o bucurie a jocului, directă, necontrafăcută. Se mai pot cita interpretări care merită să fie reținute: doamna Sava din comedia lui Baranga, așa cum a descris-o Tarnói Emilia; Boboc în *Ștafeta nevăzută,* portretizat cu măsurată ironie de Diószeghy Iván; prologul lui András Gyula din *Mandra-*

www.cimec.ro

gora; momentele de demonstrație comică ale lui Korcsmáros Jenö. Dar nu consemnarea interpretărilor bune are importanță, ci faptul că, împreună, ele dovedesc existența unui adevărat spirit de echipă.

Este reconfortant să cunoști, într-o regiune îndepărtată și într-un teatru destul de izolat, care lucrează în condiții nu tocmai ușoare, un organism artistic bine cimentat și tenace. Poate cel mai frumos elogiu care se poate aduce actorilor și regizorilor de la Satu Mare este însăși relatarea istoriei lor: dacă amintim că teatrul a străbătut o perioadă de îndoieli și nesiguranță, atunci cînd directorii de scenă l-au părăsit, deci cînd rămăsese, practic, fără un nucleu de conducere artistică, și că această perioadă nu a dispersat forțele trupei, ci a evidențiat rezistența lor, trebuie să recunoaștem că avem de-a face cu un colectiv puternic. Acum s-au cristalizat toate premisele unui nou avînt, și este posibil ca acest teatru, care nu are nici treizeci de actori, să intre pe făgașul unei ascensiuni și mai interesante, de aici înainte.

Vorbim atîta despre echipa teatrală, dar mai mult ca despre un scop greu de atins și nebulos. Experiența de la Satu Mare convinge, neostentativ și ocolind frazeologia goală, că acest deziderat poate fi realizat, chiar în condiții modeste de lucru, chiar fără avantajele pe care le au teatrele mari. Echipa poate să devină realitate concretă, dacă există talent, bună-credință și, mai ales, dacă se lucrează cu tenacitate.

A. M. N.

Botoșani

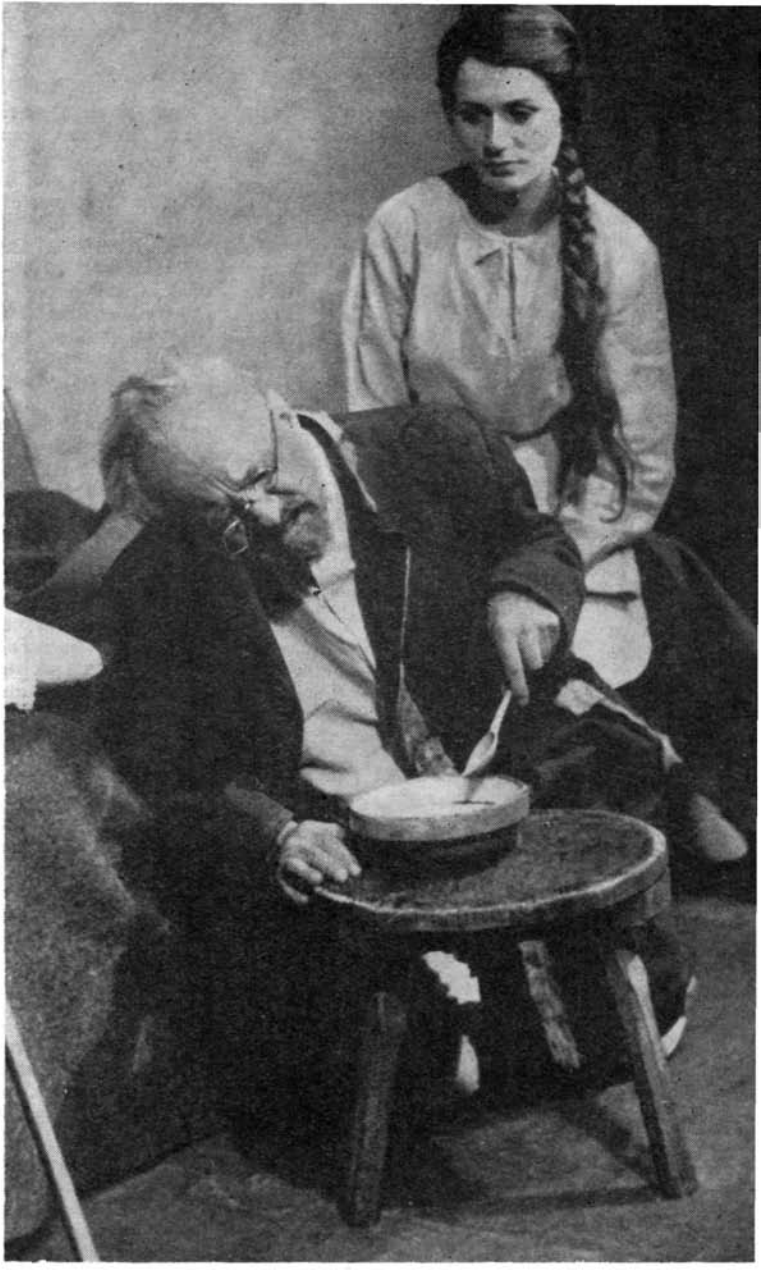
Oraș cu veche tradiție culturală, Botoșanii inspiră mai întîi revelația evocărilor. Aici au avut loc, printre primele reprezentații teatrale în limba română, spectacolele prezentate în 1838 de Costache Caragiale; aici se încheie cariera de sufleur a lui Mihai Eminescu, prins și readus de tatăl său la Ipotești, pe cînd pribegea în turneu cu trupa lui Mihail Pascaly; foarte aproape de aici, în cetatea de scaun a Sucevei, a trăit și a luptat, cu patru secole în urmă, falnicul domn moldovean Ștefan cel Mare. Evocarea celor doi „luceferi" ai neamului românesc are astfel o pronunțată rezonanță solemnă, cu atît mai mult pentru artiștii de astăzi, care au obținut cu *Apus de soare* un succes de prestigiu al teatrului, cu *Eminescu,* succes de reprezentații. Cronicarul care n-a fost martorul acestor manifestări recunoaște că a pierdut astfel două elemente prețioase pentru definirea profilului tînărului teatru din Botoșani, care poartă numele lui Mihai Eminescu.

* * *

Tînăr, pentru că teatrul a luat ființă în 1958 și se află deci abia la a șaptea stagiune; pentru că directorul său, Corneliu Revent, este cel mai tînăr conducător de teatru din țară, pentru că media de vîrstă a colectivului poate fi o chezășie în această privință și, în sfîrșit, pentru că ambianța somptuoasă și modernă a sălii (aici, în orașul cu tradiția sălilor de teatru) iradiază un sentiment proaspăt, tineresc și tonifiant. Colectivul sărbătorește anul acesta două mii de spectacole de la înființarea sa — un sfert dintre ele prezentate la sate — uneori în comune unde niciodată n-a pătruns un colectiv teatral. Din cele 57 de premiere 32 sînt titluri românești (9 clasice, 23 contemporane), printre ele figurînd Ion Luca Caragiale, cu aproape toată dramaturgia sa, Barbu Ștefănescu-Delavrancea, Mihail Sebastian, Mircea Ștefănescu, Al. Voitin, Aurel Baranga, Al. Mirodan etc. Alcătuirea unui repertoriu „de largă accesibilitate și educație cetățenească" a fost și rămîne preocuparea primordială a acestui colectiv.

A șaptea stagiune încearcă să se recomande, astfel, prin cele șapte piese: *Arcul de triumf* (Aurel Baranga), *Marele fluviu își adună apele* (Dan Tărchilă), evocări ale luptei comuniștilor în ilegalitate; comedia, cu rezonanțe tragice, a lui Delavrancea, *Hagi Tudose,* și cea cu refrene avîntate, romantice a lui Edmond Rostand, *Cyrano de Ber-*

www.cimec.ro



Ion Stănescu (Hagi Tudose) și Ana Vlădescu - Aron (Leana) în „Hagi Tudose" de B. Șt. Delavrancea

gerac; o piesă inspirată din realitățile satului nostru, *Concert sub nuci,* de Teofil Bușecan, alături de două farse, una cu nuanțe satirice, a grecului Dimitris Psathas, *Se caută un mincinos,* și alta, cu ecouri lirice, a lui Aurel Baranga, *Siciliana.* Deci, un program artistic care își propune să răspundă fidel criteriilor de accesibilitate și educație preconizate. Ce-i lipsește pentru a putea fi, în același timp, un program caracteristic ambianței locale și generale în care trăiește și se dezvoltă colectivul? Vibrația sensibilității contemporane, spiritul nouului, ecoul cuceririlor epocii în cultură și în gîndirea teatrală. Nu putem avea obiecții, firește, față de nici una din piesele de mai sus, dar, la o analiză globală, faptul că singurul titlu inedit e tocmai cel al unei piese de cir-

www.cimec.ro

culație restrînsă stinghereşte întrucîtva, după cum o oarecare monotonie derivă din faptul că se lasă ca cinci titluri din şapte să ilustreze numai un anumit gen, comedia, şi — prea puţină ambiţie — ca din patru titluri originale nici unul să nu fie mai recent şi mai nou pentru spectatori. Poate vom recunoaşte însă. în maniera de transpunere scenică a acestui program, elementele caracteristice noului în cultură şi în gîndirea teatrală ?

Lucian Iancu în rolul titular din „Cyrano de Bergerac" de Edmond Rostand

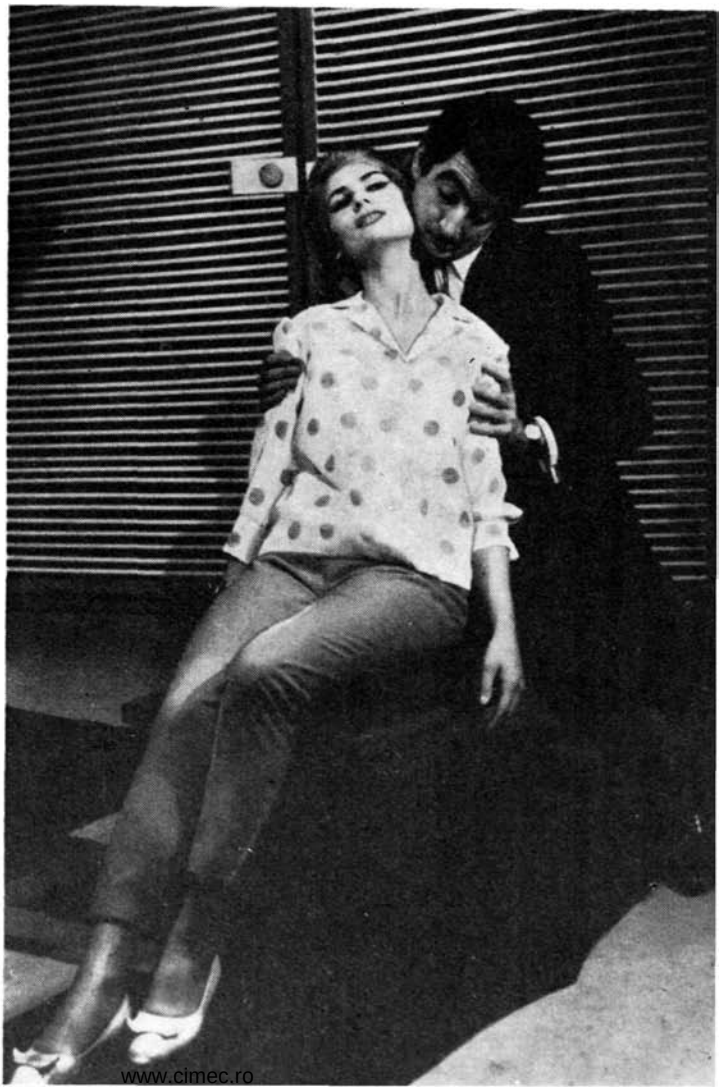
Din spectacolele stagiunii am văzut trei : *Hagi Tudose, Se caută un mincinos, Siciliana,* şi două acte dintr-o repetiţie în fază avansată cu *Cyrano de Bergerac.* Tînărul colectiv a încredinţat sarcina montării spectacolelor unor regizori de prestigiu, cu experienţă, în măsură a fi, în acelaşi timp, îndrumători şi pedagogi autorizaţi ai ansamblului, ca regretatul Ion Şahighian şi maestrul emerit al artei Val Mugur — vechi şi conştiincioşi colaboratori ai teatrului — care semnează regia la trei din cele patru spectacole enumerate (două din ele, împreună cu regizorul permanent al teatrului, Eugen Aron). Pentru aprecierea aportului direct al lui Ion Şahighian nu ne putem limita doar la spectacolul *Hagi Tudose,* ci trebuie să reamintim montările prestigioase cu *Apus de soare* şi *Eminescu ;* contribuţia lui Val Mugur este evidentă şi deplină în *Siciliana* şi *Cyrano de Bergerac.* Ceea ce se reţine, la comedia lui Baranga, este surdina aplicată efectelor facile şi zgomotoase, la care s-ar fi putut preta o interpretare pripită. Spectacolul are o pronunţată nuanţă lirică, urmărirea aspiraţiilor morale şi sentimentale ale personajelor fiind mai semnificativă decît accentuarea anacronismului acestor aspiraţii faţă cu situaţiile respective. Verva comică însă nu s-a mai manifestat din plin, iar tentativa de supralicitare a textului s-a răzbunat prin monotonia din jocul unor interpreţi. În *Cyrano de Bergerac* se reţin măsura în investigaţia psihologică şi străduinţa de a da personajelor prestanţă, bun-gust, rafinament. Investigaţia analitică, asociată unei tentative uşor lirizante, predomină şi în comedia *Se caută un mincinos,* a cărei regie o semnează Eugen Aron. O subliniere satirică bine diferenţiată, care să stimuleze dezvăluirea viciilor structurale ale personajelor, ar fi fost de preferat aici investigaţiei amintite ; ea ar fi sporit evident dinamismul şi savoarea comediei.

Compartimentul care izbuteşte să răspundă mai inspirat exigenţelor noului este deocamdată, după părerea noastră, cel scenografic. Precizăm că în schema teatrului nu figurează nici un scenograf permanent, ceea ce înseamnă că aici e necesar să se asigure pentru fiecare montare cîte o colaborare dinafară. Teatrul a găsit cîteva peneluri pline de fantezie, care reprezintă personalitatea unor tineri în plină afirmare, frămîntaţi

www.cimec.ro

de căutări și idei originale : Constantin Russu, semnatarul unor decoruri și schițe de costum elegante, frumoase, bogate în culori la *Cyrano de Bergerac* și de o savuroasă expresivitate comică la *Siciliana ;* Hristofenia Cazacu, al cărei decor pentru *Se caută un mincinos* are luminozitate și grație ; Vasile Roman, scenograf talentat și întotdeauna prompt în soluții, care a conceput pentru actul al treilea din *Hagi Tudose* un cadru de autentic pitoresc, însă mai sărăcăcios în celelalte, și mai cu seamă în sugerarea „sărăciei" eroului principal.

Din cel mai sensibil (și mai critic) compartiment — actorii, ne-au reținut atenția cîteva interpretări valoroase. Una dintre ele, poate cea mai complexă și caracteristică, este aceea a lui Ion Stănescu în rolul titular din *Hagi Tudose.* Actorul și-a compus personajul cu minuțiozitate de bijutier, creînd eroului avar o fizionomie originală, de un profund dramatism, de o puternică expresivitate realistă. Aceeași expresivitate, căreia îi adăugăm o marcată prestanță și concentrare, definește profilul scenic al Roxanei din *Cyrano de Bergerac,* conturat de actrița Elisabeta Preda de la Teatrul Național „I. L. Caragiale" din București, adusă special în reprezentație. Un actor original și foarte talentat din tînăra generație este Corneliu Revent, pe care l-am văzut aici în



Ana Vlădescu-Aron (Doamna Tzeni) și Lucian Iancu (Thodoros) în „Se caută un mincinos" de Dimitris Psathas

www.cimec.ro

rolul — de făgăduințe comice certe — al lui Tiberiu Cezar Sicoșan din *Siciliana* (creionat subtil, atent, prin nuanțe de umor inteligent). O reală speranță se anunță a fi Lucian Iancu, care, la prima lui stagiune profesională, ne-a apărut echilibrat și cu o anumită ținută stilistică în Thodoros din *Se caută un mincinos* și ne-a lăsat să întrezărim rezultate asemănătoare în Cyrano, pentru care dispune, de altfel, și de un fizic extrem de expresiv. Colegul său de promoție Mircea Crețu făgăduiește o creație interesantă în rolul lui Cristian din piesa lui Rostand și are în Bebe, din *Siciliana*, cîteva momente de sinceritate, la care, din păcate, renunță însă repede pe parcursul spectacolului. Să mai menționăm dintre tineri pe Despina Prisăcaru, care știe să caracterizeze măsurat și inteligent un portret (Fifica Profirel din *Hagi Tudose)* și anunță o realizare meritorie în dublura Roxanei, și pe Ana Vlădescu-Aron, care în Leana din piesa lui Delavrancea este mai aproape de posibilitățile ei decît în rolurile de cochetă, mai mult sau mai puțin naivă, din comediile pe care le-a mai interpretat. În rest, contribuții fără personalitate distinctă, stîngăcii în mișcare și defecte de dicțiune, la care se adaugă și o pronunțată doză de manierism scenic. Nu exagerăm afirmînd că cerința vitală a teatrului din Botoșani o constituie revizuirea riguroasă a efectivului de actori și împrospătarea lui cu forțe noi, încetățenirea unui climat de studiu și emulație profesională, în măsură să determine o creștere categorică, din punct de vedere calitativ, a randamentului spectacolelor. S-au făcut, în această privință, cîteva tentative lăudabile, prin aducerea unor actori de prestigiu ai scenelor noastre, cărora li s-au încredințat rolurile principale în diferite piese: Emil Botta (Ion din *Năpasta);* Eftimie Popovici (Eminescu); acum, Elisabeta Preda în rolul amintit și Tatiana Iekel (Caterina din *Marele fluviu).* Sînt colaborări prețioase, pe care colectivul își propune să le susțină și în viitor, dar ele nu rezolvă, firește, problemele atît de acute ale dezvoltării profesionale a ansamblului. La ora actuală, el este unul din puținele, dacă nu chiar singurul, format pe jumătate din actori cu studii de specialitate, cealaltă fiind lipsită de calificare corespunzătoare. Consecințele se resimt: au fost și continuă să fie dese fluctuații în sînul colectivului, au fost și continuă să fie vitrege condiții de cazare pentru aceștia, a fost și mai continuă să fie un *scăzut nivel de cultură scenică a ansamblului.* O inexplicabilă blazare, o tendință de moderație și modestie se manifestă încă față de meșteșug, ceea ce nu prea pare a fi deloc indicat pentru un colectiv tînăr căruia i se deschid perspective de bună dezvoltare.

C. Paraschivescu

Oradea

La Oradea, la 600 de kilometri de Capitală — ceea ce pentru un „T.U." nu înseamnă nici două ore de zbor —, am auzit vorbindu-mi-se prea ades despre „izolarea" în care se simte teatrul.

Despre teatrul din Oradea s-a vorbit de multe ori și s-a vorbit de bine. Și atunci cînd tineri actori și regizori de talent, ca Radu Penciulescu, Valeriu Moisescu, Andrei Brădeanu, Vera Varzopov, Cristina Tacoi, Ion Marinescu, Jean Săndulescu, Eugen Țugulea dădeau spectacole de prestigiu, ca *Ciocîrlia, Aristocrații, Poveste din Irkutsk, Cyrano de Bergerac* sau *Visul unei nopți de vară*; și atunci cînd spectacolul cu *Citadela sfărîmată*

www.cimec.ro

primea într-o decadă a dramaturgiei originale trei premii I — pentru spectacol, pentru regie și pentru interpretare (1956); și atunci cînd teatrul aducea pe scenă *Luceafărul* lui Delavrancea, redescoperindu-l; și atunci cînd actori ca Eliza Plopeanu, Dukász Anna, Cristina Tacoi, Gábor Iozsef, Ion Vîlcu, Cseke Sándor, sau regizori ca Sz. Gille Ottó și Corneliu Zdrehuș și-au văzut apreciate pe plan republican, premiate, realizările artistice. N-a trecut nici un an de cînd teatrul a prezentat bucureștenilor o selecție de șase spectacole (trei în limba maghiară), cu piese de Schiller, Delavrancea și Móricz Zsigmónd, Shaw, Aksionov și Mirodan. Nu de mult, la Cluj, colectivul orădean a prezentat spectacole bine primite de public, cu piese de Davidoglu și Dürrenmatt, Lovinescu și Tennessee Williams. Și, cu toate acestea, în teatru se vorbește despre „izolare" (?!) Un exemplu ne va deslușì conținutul real al acestei „psihoze".

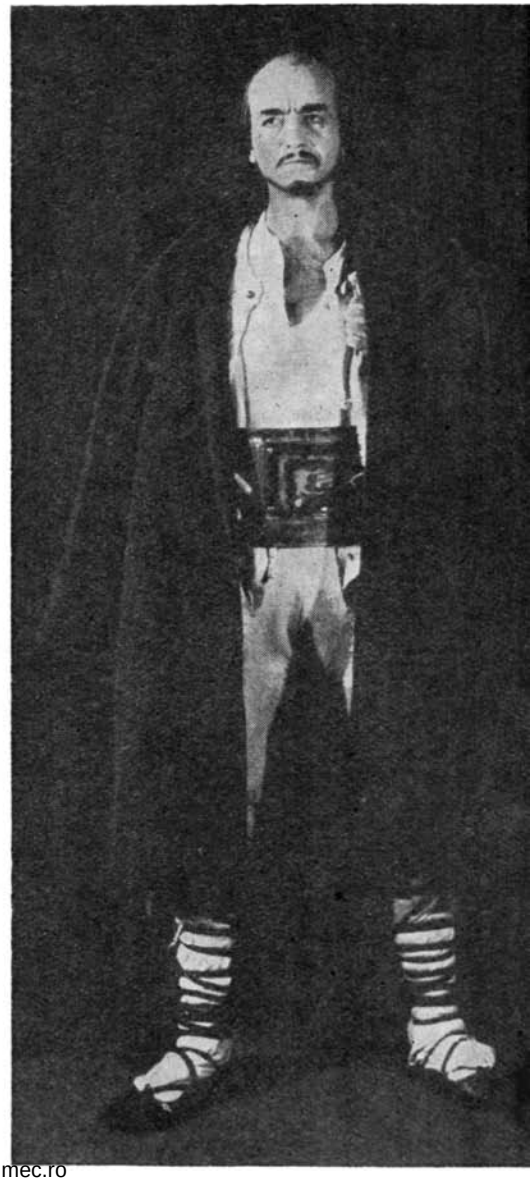
După turneul bucureștean al teatrului din Oradea, un critic sintetiza observațiile sale asupra spectacolelor sub titlul „În căutarea echilibrului". Sub semnul „căutărilor" se subsumau atunci și realizările și eșecurile evidente ale turneului.

Pleonastic, „căutarea echilibrului" exprima de fapt lipsa de orientare fermă, consecvent artistică, descifrabilă în selecția prezentată spectatorilor bucureșteni. Aceasta era, de fapt, cauza slabului interes suscitat de turneul orădean, cauza care a făcut ca el să fie puțin discutat de critica de specialitate.

Într-un climat de continuă sporire a exigenței (mai ales în ultima stagiune), teatrele sînt cele care trebuie să impună discuției și atenției, realizările lor: prin calitatea lor superioară, prin adevăr și actualitate, prin originalitate și fantezie. Așa se luptă împotriva „izolării"... Și, teatrul din Oradea o știe foarte bine din propria-i experiență.

Timpul petrecut la Oradea mi-a dat prilejul să vizionez aci aproape tot repertoriul curent — de la spectacolele stagiunii în curs și reluările care mai țin afișul, pînă la repetițiile cu trei piese aflate în pregătire. Nu lipsa de „echilibru", de unitate armonioasă a întregului mi s-a părut flagrantă. Toate spectacolele vizionate se situează deasupra mediei corecte profesionale, toate aduc reușite actoricești, regizorale sau scenografice. Ceea ce ni s-a relevat însă conclusiv a fost numărul redus de valori capabile să depășească acest „echilibru" și să impună atenției conștiinciozitatea în muncă a colectivului orădean. Fără îndoială că, în mare măsură, teatrul din Oradea își îndeplinește sarcinile sale ideologico-estetice. O dovedește și repertoriul, ferm orientat către dramaturgia epocii

V. Constantinescu în rolul titular din „Horia" de Mihail Davidoglu



www.cimec.ro

noastre ; și adeziunea miilor de spectatori pentru reprezentațiile de ținută realizate aici. Ambiția afirmării pe plan republican — susținută, firesc, azi, și de amintirea unor zile cînd lucrul acesta se făcea „de la sine" — cere însă, pentru a fi satisfăcută, un plus de originalitate și de personalitate. Lucrul pe care teatrul îl poate dobîndi.

SEMNELE NOULUI

Distinctiv pentru reușitele de vîrf ale stagiunii teatrale, pe toate scenele țării, mi se pare caracterul, deschis și limpede afirmat, al dezbaterii de actualitate pe care acestea și-l propun. Refuzul de a accepta rutina în valorificarea scenică a textelor ; descifrarea în ele a unor idei artistice apropiate spectatorului de azi ; unitate și consecvență, claritate și rafinament estetic în concepție și în folosirea mijloacelor regizorale sînt date cosubstanțiale unui teatru cu adevărat contemporan, tot mai prezente în această stagiune pe scenele noastre. Acestea sînt „semnele noului", semne pe care am căutat a le descifra și în spectacolele orădene. Existența lor impune un spectacol ; existența lor obligă la situarea acestuia în aria valorilor de interes artistic actual, în contextul permanent al referirii critice exemplare.

Două spectacole Dürrenmatt văzute aici, la Oradea — *Vizita bătrînei doamne* (în limba romînă) și *Fizicienii* (în limba maghiară), mi se par că răspund cu prioritate unui asemenea examen.

Punînd în scenă tragicomedia scriitorului elvețian, regizoarea Sanda Manu și scenograful Ion Popescu-Udrișteau evitat deliberat îngroșarea grotescă, aerul macabru și dur al piesei. Pe un fond voit cotidian, caracteristic tratării regizoral-scenografice de ansamblu, „pedale" rare, marcate în replica și reacția interpreților (cu osebire în jocul actriței Maud Mary-Claire), sînt menite să lege desfășurarea aparentă a acțiunii de subtextul social-filozofic, care aduce în discuție monstruosul generat de condiția contemporană a capitalismului. Țesătura aceasta subterană a spectacolului transpare astfel, doar pe momente, la public ; cruzimea inumană e concentrat și zguduitor pusă în contrast cu desfășurarea cotidiană a vieții pașnic mic-burgheze a güllenezilor.

Poți să fii sau nu de acord cu asemenea viziune, capabilă să creeze un interesant spectacol dürrenmattian. (Personal, o prefer pe cea a lui Dinu Cernescu și Paul Bortnovschi din spectacolul brașovean cu aceeași piesă, pare-mi-se mai apropiată de stilul acuzator și în tușe tari al lui Dürrenmatt.) Nu poți nega însă nici originalitatea unghiului de vedere ce-și găsește și aici puncte de sprijin în textul autorului, nu poți nega nici consecvența concepției și nici calitatea artistică a mijloacelor regizorale și scenografice folosite aci.

Scenă din „Vizita bătrînei doamne" de Fr. Dürrenmatt

www.cimec.ro

Liviu Mărtinuș (Petru Rareș) în „Luceafărul" de B. Șt. Delavrancea

Dacă toată reprezentația ar susține jocul subtil dintre cotidian, comic grotesc și înfiorare tragică, ce oprește rîsul pe buze, proprii scrisului dürrenmattian, nu am avea nici un fel de rezerve. Există însă momente care cer o foarte exactă dozare a accentelor (sosirea lui Claire și procesiunea „bagajelor", urmărirea panterei, semnificația cumpărăturilor făcute pe datorie de güllenezi) și care nu e dovedită în scenă. Mai mult, desenul general al montării, tras spre cotidian, copleșește la un moment dat spectacolul. O reprezentație ca cea vizionată — chiar dacă, așa cum mi s-a spus, ea purta semnele degradării datorate lipsei unui control regizoral și perioadelor mari de timp ce trec între două reprezentații — sfîrșea, din această cauză, în a crea, la spectator, o doză de indiferență față de evenimentele grave, zguduitoare de pe scenă, făcea din Ill, de pildă (altfel, subtil interpretat de artistul emerit Dorel Urlățeanu), o victimă resemnată și, în esență, etic superioară concetățenilor săi, reprezentația căpătînd în desfășurare un curs egal și neritmat.

Fizicienii, primă reprezentare a piesei lui Dürrenmatt în limba maghiară (regia Sz. Gille Ottó, scenografia Fux Pál), frapează din primul moment prin plastica sa. Aceasta folosește elemente ale simbolicii fizicii nucleare, pe care le investește cu impor-

www.cimec.ro

tante atribute de funcţionalitate sau pur decorative. Ele determină atît compoziţia cadrului scenic, dominată de arcade amintind orbitele electronice, cît şi linia mobilei şi obiectelor din scenă. Decorul lui Fux nu e doar interiorul unui sanatoriu elegant, ci, deopotrivă, şi un loc al dezbaterii filozofice, de înaltă ţinută, despre răspunderea actuală a omului de ştiinţă, şi temniţa hărăzită acestuia de către capitalism. Dezbaterea de idei, epurată de detaliul mărunt, naturalist, superior distilată (doar în costum, simbolica detaliului duce uneori, prin aglomerare, la încărcătură), este dezvoltată de regizor pe linia unei atente deslușiri a sensurilor piesei. El înţelege personajele dürrenmattiene în unitatea lor contradictorie, nu le schematizează portretul scenic şi nu le rezolvă „în bloc". Regizorul se refuză soluţiei de a-şi idealiza la final eroii, ferindu-se de a-i considera în egală măsură victime, în egală măsură conştienţi de răspunderea şi de felul în care trebuie să acţioneze pe viitor. El marchează — deşi poate cam prea discret — o continuitate, o consecvenţă de caracter a personajelor Newton (Gabor Jozséf) şi Einstein (Dálnoky András), care, deşi sînt prizonieri ca şi Moebius, nu împărtăşesc opiniile acestuia, ci continuă să reprezinte o altă poziţie, cea a oamenilor de ştiinţă care şi-au trădat crezul umanist. În intenţia regizorală şi în excelenta interpretare a lui Halasi Gyula, Moebius trăieşte drama disimulării permanente pe care şi-o impune şi care îl obligă la gesturi ce-i repugnă (asasinarea sorei Monica Stettler, respingerea copiilor, mimarea permanentă a alienaţiei mintale). Raţiunea superioară a acestei mistificări nu face însă din Moebius un fanatic al ideii pure. El rămîne un om care suferă, un personaj tragic, a cărui unică armă — disimularea — se dovedeşte pînă în final ineficientă, în lupta inegală cu forţe sociale mult mai puternice. Regizorul şi interpretul acuză izolarea eroului, lipsa de orizont şi de rezultat practic al protestului său individual, vinovăţia criminală pe care o conţine în germene o asemenea atitudine insuficient (sau pseudo-) activă ; ei pledează, astfel, implicit — de data asta dincolo de textul lui Dürrenmatt — pentru participarea omului de ştiinţă la lupta deschisă şi responsabilă împotriva celor ce încearcă să folosească descoperirile Omului împotriva oamenilor.

SPECTACOLUL DE UTILITATE

Regizorii îşi limitează uneori sarcina în faţa lucrărilor dramatice la un travaliu onest profesional al unei juste acoperiri de distribuţie, al traducerii scenice mai mult sau mai puţin exacte a sensurilor imediat descifrabile într-un text, sau la reeditarea unei mai vechi versiuni scenice a acestuia. A refuza rezultatului unui atare efort, în întregime şi pe toate planurile, apartenenţa la sfera artei mi se pare exagerat. Elemente de cunoaştere şi satisfacţie estetică, de emoţie şi vibraţie a ideii, există şi aici. Ele sînt prezente în jocul unor actori, în rezolvarea scenică a unor momente, sau în imaginea scenografică. Prea puţine pentru a fi determinante, prea disparate pentru a constitui un „tot" organizat de o idee, elementele acestea sînt recepţionate ca atare de spectator ; el ştie că l-a satisfăcut „cutare" sau „cutare" moment, dar nu reprezentaţia în întregime. Conştient sau nu, el realizează astfel caracterul depăşit al acestei modalităţi de a face teatru, formula lipsită de perspective pe care ea o reprezintă.

Păstrînd desigur proporţiile — determinate de greutatea specifică diferită a substanţei fiecăreia dintre piesele de la care s-a pornit — spectacolele cu *Volpone*, *...Escu* şi *Dragoste, poveste nouă* (în limba romînă), *Moartea unui artist* şi *Orfeu în infern* (în limba maghiară) ilustrează un asemenea fenomen.

Dintr-un *Volpone* lipsit de haz — rod al întîlnirii unui regizor (Ion Deloreanu) cu un text pentru care nu dovedeşte vreo afinitate, şi în care nici măcar mobilul acţiunii personajului principal (interpretat fără strălucire de Ion Pater) nu e limpede exprimat — reţii un Mosca uşor mefistofelic (J. Săndulescu), un moment regizoral în care şarja comică fiinţează eficient (judecata), nişte eforturi actoriceşti către expresivitatea rostirii versului clasic, un decor foarte eterogen din punct de vedere stilistic şi deloc gîndit în dinamica sa scenică, nişte costume din materiale de proastă calitate şi care nu ţin seama de conformaţia anatomică a interpreţilor (scenografia Al. Olian) şi, mai ales, evoluţiile stranii, cu totul amuzicale şi anticoregrafice, ale unui ansamblu care se vrea „balet".

De la *...Escu*, pe care regizorul (Dorel Urlăţeanu) îl ia în întregime în serios (şi în ceea ce priveşte intriga bulevardieră şi morala mic-burgheză), propunînd pînă la final nişte „eroi pozitivi" spre care se îndreaptă simpatia spectatorului, reţii tonul satiric just găsit în interpretare de George Pintilescu (Decebal), Mişu Vladimir (Langada), Lili Mihăilescu-Vladimir (Miza) şi Anca Miere-Chirilă (Ana), sau pe cel distonant, dulceag, pentru care au optat Mia Popescu (Nina) şi, mai ales, Doina Urlăţeanu (Amelia).

www.cimec.ro

G. Vitályos Ildikó (Lady) și Laczó Gusztav (Val) în „Orfeu în infern" de Tennessee Williams

Dálnoki András (Vlad) și Gábor József (Manole Crudu) în „Moartea unui artist" de Horia Lovinescu

www.cimec.ro

Într-un *Orfeu în infern* (regia Szabó József), care impune pe prim-plan două excelente, foarte personale, interpretări actoricești — Vitályos Ildikó (Lady), Biluska Annamária (Carol) —, cu un final spectaculos, în care goana lanternelor ce-l caută pe Val descrie în spatele fundalului din pînză transparentă traiectorii de puternic efect vizual, nu poți să treci cu vederea faptul că atmosfera de ansamblu adusă de ambianța plastică (scenografia Mogyoróssy Istvan) și de grupul personajelor secundare are prea puțin de-a face cu sudul american.

În fine, *Moartea unui artist* (regia Sz. Gille Ottó), spectacol echilibrat, dar poate prea uniform, destul de neutru și impersonal tratat scenografic (Zisiade Eliza), abia dacă ne lasă amintirea interpretului rolului principal, Gábor József (lipsit de strălucirea masivă, copleșitoare a personajului).

Asemenea spectacole — chiar cu piese de necontestată valoare — le-am putea numi „de utilitate" ; sînt oare ele dăunătoare activității și prestigiului teatrului ? Evident, nu ! Ele reprezintă însă o etapă și o formulă de teatru ce trebuie depășite, sau definitiv abandonate. Ni se poate replica, și pe bună dreptate, că din 14 premiere ale unui teatru, nu toate realizările scenice pot fi capodopere. Nu asemenea pretenții nerealiste avem în vedere. Restrîngerea maximă a ariei spectacolului „de utilitate" nu vrea să zică producție de capodopere „în serie", ci ridicarea baremului de exigență pentru *fiecare* dintre reprezentațiile teatrului. Metode de punere în practică a acestui deziderat există destule. Dezbaterea foarte aplicată a concepției, în faza în care aceasta începe să se materializeze în spectacol, intervenția masivă, chiar și după ultima vizionare, într-un spectacol ce se dovedește inconsistent, aducerea unor colaboratori de cel mai înalt nivel profesional sînt doar cîteva posibilități. La bază însă, trebuie să se afle — mai ales în cazul unui teatru cum este cel orădean, unde nu există un regizor animator, cu o linie de concepție foarte limpede definită — principiul *colectivului de concepție*, principiul unității organismului teatral. Sînt convins că multe dintre spectacolele vizionate și-ar fi scos mai limpede în evidență valorile, și-ar fi organizat mai clar și mai original mesajul, dacă cei șase regizori ai teatrului din Oradea ar ființa într-un real „colectiv de concepție", statornic preocupat de *întreaga* activitate artistică a teatrului.

DESPRE TRADIȚII...

Cîteva cuvinte și despre o coordonată importantă a profilării teatrului : tradiția locală a spectacolului.

Pe lîngă o mai veche tradiție a spectacolului muzical, scena orădeană încearcă — cu reușite semnificative — încetățenirea unei tradiții mai noi : cea a dramei istorico-patriotice. Foarte călduros primită de public, o asemenea acțiune, ce-și găsește acoperire și în disponibilitățile regizorului Ion Deloreanu pentru gen, și în capacitatea colectivului actoricesc de a întruchipa patosul fierbinte, pasiunile puternice și monumentalitatea personajului istoric, a fost ilustrată pînă acum de înscenarea *Luceafărului* lui Delavrancea și cea a piesei lui Davidoglu — *Horia*. Ambele piese au fost valorificate în teatrul orădean printr-o reorganizare a materialului dramatic, aptă să suscite interesul spectatorului față de valorile lor literar-poetice și dramatice, față de noblețea ideilor și a personajelor. Creațiile actorilor Liviu Mărtinuș (Rareș și Crișan), Vasile Constantinescu (Corbea și Horia), Nicolae Toma (Mogîrdici și Cloșca), Eugen Țugulea (David Mărian), Dorel Urlățeanu (Pîrcălabul Mihu și Iosif al II-lea), Maud Mary (Văduva) și Marilena Negru (Genunea) au adus la spectator, cu convingere și dăruire, avîntul înaripat al textului, ardența suflului patriotic ce animă aceste drame. Drumul deschis de cele două reprezentații merită să fie cu perseverență continuat. Și aci însă, lupta pentru evitarea spiritului rutinier și a unor clișee preluate din tradiția genului trebuie purtată cu grijă. Drama istorico-patriotică nu poate trăi azi decît ca spectacol popular de factură modernă : un spectacol fără încărcătură scenografică și fără convenționalisme fade în decor (ah, munții de practicabile !), fără falsul mișcării scenice (sărmanul actor, obligat să-și spună monoloagele către un fundal albastru) și al figurației (lume multă adusă pe scenă nu înseamnă scene de masă), fără patetism sforăitor în rostirea replicii. Un asemenea spectacol trebuie să fie și un spectacol ușor deplasabil, pentru a nu-i lega de picioare „ghiuleaua" imobilității. Dacă *Horia* ar fi fost astfel gîndit inițial, nu ar fi existat astăzi, cînd — fericită idee ! — se preconizează reprezentarea lui pe muntele Găina, în ziua tradiționalului tîrg și în zona Abrudului, atîtea complicații.

...ȘI ALTELE

Ca peste tot, și la Oradea există o problemă a fluctuației de cadre și a disponibilităților existente în trupă ; în special, la secția română, lipsa unor actrițe, mai ales

www.cimec.ro

Cseke Sándor (Miroiu) şi G. Vitályos Ildikó (Mona) în „Steaua fără nume" de Mihail Sebastian

tinere, se face simţită. Ca în toate oraşele cu multe televizoare şi cu posibilităţi de selecţie a mai multor programe, spectatorul este mai exigent ; trebuie de aceea luptat mai serios pentru aducerea lui la teatru, prin crearea elementului de interes, competitiv, care să-l atragă.

E o luptă ce ar avea, cert, sorţi de grabnică izbîndă : la Oradea există, pe lîngă o seamă de elemente valoroase despre care am făcut mai sus pomenire, un secretariat literar competent, activ, de bun-gust. Secretarii literari Stelian Vasilescu şi Kelemen Istvan ştiu să aducă o amplă documentare pentru fiecare dintre piesele jucate (vezi programele de sală, de bună calitate în conţinut şi grafică) ; tot aci există o presă locală [1], care oglindeşte prompt, şi în general judicios profesional, spectacolele teatrului...

B. T. Rîpeanu

[1] S-ar cuveni ca şi revistele „Tribuna" „Utunk", „Igasz Szo" şi „Steaua" să dovedească în această privinţă o preocupare mai susţinută. Este de altfel dorinţa legitimă şi insistentă a teatrului.

www.cimec.ro

Florin Vasiliu (Benone Chițu) și H. Nicolaide (Nae Branea)

Teatrul Mic

„HIMERA" de Paul Everac

Teatrul Mic reia, cu unele modificări în distribuție, comedia lui Paul Everac, „Himera". Regăsim în spectacol (regia Valeriu Moisescu) satira descalificatoare a necinstei, ironia acidulată față de impostura în artă, persiflarea blajină a naivității, privită ca un prag sufletesc ce poate fi depășit atunci cînd nu-i deposedată de cinste — atitudini cu care Everac își privește sau sancționează personajele.

În noua transpunere scenică, personajele de prim-plan sînt în mare parte izbutite. H. Nicolaide (Nae Branea) desenează savuros, cu linie sigură, profilul unui șmecher care mimează devotament, pricepere, istețime profesională, sub paravanul cărora poate să tragă nestingherit sforile afacerilor. Florin Vasiliu (Chițu) compune cu voită imobilitate rizibila blazare a unui sculptor certat cu realismul, care-și exprimă protestul împotriva unui academism, în general, într-un limbaj gongoric, subliniind în același timp și în același chip megalomania sculptorului ce se pretinde geniu neînțeles și însingurat. Elena Pop (Valentina Oarză) este o ingenuă de provincie, cu alintări, confesii, indignări, mișcate cu o ușoară afectare de pension, care caută posibilitatea de a se căpătui cu un „funcționar superior... cu perspective, cu leafă, prime". Nicolae Pomoje (Lactanțiu Urăbete) susține dialogul cu un umor proaspăt și aruncă unde trebuie, aproape nevăzut, săgețile pe care i le pune la îndemînă textul. Al. Lungu (Didică) schițează cu un aparent automatism panica, dar și rezistența la intimidări a unui funcționar prob, în duelul în care se angajează, înarmat cu paragrafele de legi și cu bunul-simț.

I. R.

www.cimec.ro

„CROITORUL FERMECAT" de Şalom Alehem

Clasica nuvelă a clasicului Şalom Alehem a dat naştere, din 1900 pînă acum, multor dramatizări şi reprezentaţii celebre.

Noul spectacol al T.E.S. (dramatizare, texte lirice şi regie Benno Popliker; muzica Aurel Giroveanu) readuce figura folclorică a sărmanului croitor, batjocorit şi păgubit de bogătanii tîrguşorului, în centrul unei acţiuni epice stilizate cu bungust, în spiritul unei tradiţii de spectacol ce reuneşte pantomima, cîntecul, dansul cu interpretarea realistă minuţioasă.

M. I.

Fotocronica

Irina Dall (Capra) şi Abram Naimark (Croitorul)

www.cimec.ro

Fotocronica

Scenă din spectacol

Teatrul de Stat din Sibiu

„REGELE CYMBELINE" de Shakespeare

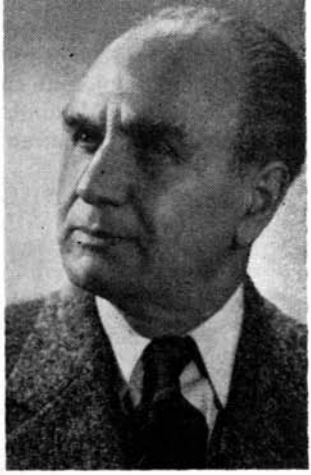
Teatrul „Ion Creangă"

„N-AŢI VĂZUT DUMNEAVOASTRĂ UN TATĂ?"
de Ed. Jurist şi Ion Mustaţă

Copilul Valentin Zaharescu — un promiţător talent

Moment din spectacol cu Alexandrina Halic şi Luluca Bălălău

www.cimec.ro



AL. ȘAHIGHIAN

În înneguratul martie din anul acesta l-am pierdut și pe Alexandru Șahighian ! ...L-am cunoscut în urmă cu două decenii, cînd vîrsta lui nu depășea cu mult vîrsta mea de azi, iar eu aveam anii celor mai tineri poeți.

Pînă atunci, desfășurase o întreagă activitate publicistică și literară în presa muncitorească și democratică a vremii ; dăduse glas, în scrisul său viguros, năzuințelor celor asupriți ; devenise un nume cunoscut și îndrăgit de cititori. Cu toate acestea, în preajma lui rigorile de vîrstă dispăreau, bariera dintre generații era înlăturată, pentru că omul cu un trecut atît de bogat, și care, după Eliberare, primise munci de răspundere în diferite organizații obștești, nu s-a înconjurat niciodată, sub faldul unei false regalități literare, și-i erau cu totul streine înfumurarea și egoismul.

Avînd funcții în conducerea Uniunii Scriitorilor, contribuind din plin la reorganizarea vieții scriitoricești, el prefera notorietății, recompenselor și fotoliilor somptuoase, modestia, cinstea și banca simplă de lemn, pe care se pot înghesui cît mai mulți, stînd — după propria lui expresie — „puțin la strîmtoare, dar fără obidă".

Trăind cît mai mult pentru alții, dăruindu-se generos colectivității, Alexandru Șahighian era pentru noi, scriitorii tineri din acea vreme, niciodată „maestrul", ci întotdeauna „șahul". Cu respectul ce-l datoram minunatului om și scriitor, îi atribuiam acest nume ca o mantie cu foșnet de mătase persană, voind să învăluim nu umerii vreunei vanități omenești, ci frumusețea unui suflet rar întîlnit.

„Șahul" — **așa** îi spunea Radu Teculescu ; **așa** îl numeau și Mihu Dragomir și Cezar Drăgoi ; **așa** i se adresa și Nicolae Labiș, poeți de vîrste și valori diferite, dar toți răpuși de o moarte timpurie, sub semnul căreia, acum, se adaugă și aceea a lui Alexandru Șahighian.

Poetul, care a scris primele versuri închinate Republicii ; dramaturgul, care a satirizat, în piese ca **Nepotul din Giurgiu** sau **Pensiunea doamnei Stamate,** racilele unei societăți în descompunere ; publicistul, care, în reportaje ca **De la Tian-șan la munții de Iasp,** a dat dovada deplinei sale maturități artistice ; povestitorul, care, în cărți cum sînt **Coiful de aur** sau **Povești dunărene,** i-a fermecat pe cei mai mici cititori ; scriitorul, căruia îi erau familiare toate genurile literare și care a lăsat atîtea lucrări valoroase, a plecat prea devreme și în plină putere de muncă din mijlocul nostru.

Reține emoționanta evocare făcută de un coleg al său de generație, care l-a văzut, acum douăzeci de ani, înfruntînd, cu zîmbetul pe buze, gloanțele trase de Rădescu în Piața Palatului.

Era zîmbetul unui om optimist, încrezător în cauza dreaptă a poporului său, în viața cea nouă și minunată a patriei sale !

Îmi vin în minte crîmpeie de imagini și-l zăresc, cu același zîmbet luminos pe buze, în primele ceasuri după proclamarea republicii, îl văd pe șantierele reconstrucției, printre brigadierii de la Ceanul-Mare și de la Salva-Vișeu ; îl văd neobosit, plin de entuziasm, în primele fabrici naționalizate, pe ogoarele primei cooperative agricole... îl văd printre pescari și mineri, printre matrozi și grăniceri, printre școlari

www.cimec.ro

și tineri ucenici ai scrisului, veniți la ședințele, atît de animate de el, ale cenaclului Confederației Generale a Muncii...

Cu el și cu ceilalți prieteni am luat parte la numeroase șezători, am avut nenumărate întîlniri cu cititorii din întreaga țară.

De acum, Alexandru Șahighian n-o să mai vină. Zîmbetul lui s-a stins pentru totdeauna. Dar amintirea lui va trăi pururi în inima noastră.

Victor Tulbure

V. RONEA

De curînd, colectivul Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra" a suferit o dureroasă și grea pierdere prin moartea artistului emerit V. Ronea, în plină efervescență a talentului său generos, a vitalității sale extraordinare — afișele spectacolelor în care a jucat păstrează încă numele lui, refuzînd parcă să accepte această crudă realitate.

Ultima cortină a căzut fulgerător, întrerupînd firul unei cariere artistice începute cu mai bine de 40 de ani în urmă.

Elev strălucit al Luciei Sturdza Bulandra, V. Ronea debutează în rolul Mortimer din piesa *Maria Stuart* de Schiller, apoi, de-a lungul anilor, interpretează numeroase și variate roluri pe scena companiei „Bulandra-Maximilian-Storin", a teatrelor „Maria Ventura", „Comedia", „Baraşeum" și „Victoria".

Personalitatea sa creatoare a cunoscut însă adevărata înflorire în anii puterii populare. În această perioadă, talentul său s-a maturizat, atingînd plenitudinea, impunîndu-se prin realizări artistice de neuitat pe scenele Teatrului Armatei și ale Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra".

Rămîn vii imaginile personajelor cărora le-a dat viață în piesele *Ultimul mesaj, Fiul meu, Sfînta Ioana, Hanul de la răscruce, Trei generații, Mamouret, Dacă vei fi întrebat, Regele și cîinele, Nebuna din Chaillot, Comedia erorilor* și, cel mai desăvîrșit dintre toate, Domnul Biedermann din piesa *Domnul Biedermann și incendiatorii* de Max Frisch.

În luna martie a repetat, sfidînd boala, pînă în preziua vizionării, în ultima piesă în care fusese distribuit: *Nimic nu se pierde, dragul meu.*

Ca și cum ar fi vrut să simbolizeze încă o dată marea sa disciplină, devotamentul pentru teatru, care îl animau, a închis ochii în noaptea de 26 martie, la cîteva ore după ce avusese loc premiera acestei piese, al cărei program păstrează încă în distribuție numele lui.

Moartea a răpit omul, dar nu artistul. Colegii, oamenii de teatru și publicul, care i-a răsplătit cu entuziasm creațiile, vor păstra vie amintirea artistului emerit V. Ronea.

G. Carabin

www.cimec.ro

TEATRUL DE STAT „VALEA JIULUI"

PETROȘANI

prezintă în actuala stagiune

PREMIERELE:

CITADELA SFĂRÎMATĂ de **Horia Lovinescu**
Regia: Marietta Sadova — Marcel Soma
Scenografia: Mircea Marosin

FII CUMINTE, CRISTOFOR! de **Aurel Baranga**
Regia: Marietta Sadova *Scenografia:* Mircea Marosin

MĂSURĂ PENTRU MĂSURĂ de **W. Shakespeare**
Regia: Marietta Sadova *Scenografia:* Const. Russu

TITANIC VALS de **Tudor Mușatescu**
Regia: Marcel Soma *Scenografia:* Mircea Marosin

INTRIGĂ ȘI IUBIRE de **Fr. Schiller**
Regia: Petre Sava Băleanu *Scenografia:* Virgil Miloia

COPACII MOR ÎN PICIOARE de **Alejandro Cassona**
Regia: Marcel Soma *Scenografia:* Traian Nițescu

STAȚIA DE AUTOBUZ de **William Inge**
Regia: Petre Sava Băleanu *Scenografia:* Virgil Miloia

ÎN PREGĂTIRE:

PASSACAGLIA de **Titus Popovici**
Regia: Marietta Sadova

RELUĂRI:

NOAPTEA REGILOR de **W. Shakespeare**
Regia: Marietta Sadova *Scenografia:* Const. Russu

GAIȚELE de **Al. Kirițescu**
Regia: Al. Miclescu *Scenografia:* T. Th. Ciupe

www.cimec.ro

TEATRUL DE STAT DIN REȘIȚA

STAGIUNEA 1964 — 1965

FII CUMINTE, CRISTOFOR!

de AUREL BARANGA

HIPNOZA

de ȘTEFAN BERCIU

MIZERIE ȘI NOBLEȚE

de EDUARDO SCARPETTA

DRAGOSTE, POVESTE NOUĂ

de H. NICOLAIDE și I. BERG

MONTSERRAT

de E. ROBLES

INSPECTORUL DE POLIȚIE

de J. B. PRIESTLEY

RELUĂRI

DOI TINERI DIN VERONA

de W. SHAKESPEARE

SE CAUTĂ UN MINCINOS

de D. PSATHAS

NOAPTEA E UN SFETNIC BUN

de AL. MIRODAN

www.cimec.ro

TEATRUL NAŢIONAL DIN CRAIOVA

REPERTORIUL STAGIUNII 1964/1965

PREMIERE

ŞEFUL SECTORULUI SUFLETE

de AL. MIRODAN

OMUL CU MÎRŢOAGA

de G. CIPRIAN

ESOP (Vulpea şi strugurii)

de G. FIGUEIREDO

SCANDALOASA LEGĂTURĂ DINTRE D-L KETTLE ŞI D-NA MOON

de J. B. PRIESTLEY

ÎNTR-UN CEAS BUN

de V. ROZOV

GAIŢELE

de AL. KIRIŢESCU

OTHELLO

de W. SHAKESPEARE

ÎN PREGĂTIRE

AURUL FRUMOASEI CURTEZANE

de DRZIC

RELUĂRI

TROIENELE

de EURIPIDE

HAGI TUDOSE

de B. ŞT. DELAVRANCEA

ZIZI ŞI...FORMULA EI DE VIAŢĂ

de SIDONIA DRĂGUŞANU

I. P. I. — c. 2046

www.cimec.ro

Lăsați ochii să vorbească, dar subliniați-le expresia folosind:

— fardul pentru gene „CONTUR";
— fardul pentru pleoape „SANDA";
— creionul dermatograf

LEI 7

www.cimec.ro